

## Da separação entre “meios técnicos” e “volição artística”, e de seus desdobramentos na sociologia da música de Max Weber

Gabriel S. S. Lima Rezende

“MEIOS TÉCNICOS” E “VOLUÇÃO ARTÍSTICA”: UMA SEPARAÇÃO METODOLÓGICA

[...] o progresso “técnico”, corretamente entendido, constitui o autêntico domínio da história da arte, dado que justamente ele e a sua influência sobre a volição artística [*Kunstwollen*] contêm precisamente a única coisa que é empiricamente comprovável no processo de desenvolvimento da arte, isto é, desprovida de valoração estética.<sup>1</sup>

O acúmulo de conhecimentos sobre o estudo inacabado que Max Weber dedicou à compreensão das especificidades do processo de racionalização da música ocidental<sup>2</sup> tornou o trecho do ensaio sobre “o sentido da ‘liberdade de valoração’”, eleito epígrafe deste trabalho, um dos pontos centrais a ser abordado em qualquer leitura mais aprofundada daquele estudo. Isso é válido não somente para a elucidação das bases epistemológicas que organizam um texto aparentemente disperso em sua ordenação interna, mas especialmente para o mapeamento de aspectos centrais que marcam a história da sua recepção. Esta última tarefa, que apenas idealmente pode ser isolada da primeira, ganha em relevância conforme vão se espessando as camadas daqueles conhecimentos acumulados. Em torno das ideias apresentadas na citação-epígrafe delineiam-se duas vias para a crítica ao estudo weberiano. Tentaremos identificá-las, caracterizando-as em seus contornos mais amplos.

<sup>1</sup> WEBER, Max. Der Sinn der “Wertfreiheit” der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Werke*. Berlin: Directmedia, 2004, (CD-ROM), p. 5102 [WL, p. 520]. Esta e as demais citações têm tradução livre.

<sup>2</sup> Esse estudo foi postumamente intitulado, por Theodor Kroyer e Marianne Weber, “Os fundamentos racionais e sociológicos da música”. Neste artigo evitaremos citá-lo com esse título, pois a inadequação dele em relação ao conteúdo do referido estudo já foi apontada por importantes comentadores. Conferir, por exemplo, BRAUN, Christoph; REINHARD, Mehring (Colaborador). *Torso und Synthese: Zu Max Webers “Musiksoziologie”*. *MusikTheorie*, Laaber: Laaber-Verlag, n. 5, 1990.

O problema da “objetividade” na produção do conhecimento científico, tão caro ao pensamento weberiano, teve os seus reflexos espelhados no campo da história da arte. A delimitação de um “domínio” no qual a análise da arte pudesse se debruçar sobre relações “empiricamente demonstráveis” teria por base a separação entre as esferas dos “meios técnicos” e da “volição artística”. Como a própria terminologia sugere, a primeira conteria os meios mobilizados por uma volição em seu processo de objetivação, e apenas tais meios e as suas influências sobre aquela volição constituiriam objetos passíveis de serem empiricamente investigados. A separação que fundamenta tal proposta é a base para uma das críticas que Anatoli Lunacharsky dirige, em 1925, ao estudo weberiano sobre música. Seu foco é a falta de consideração ao aspecto emotivo da música, ao seu poder de atuar como expressão dos sentimentos humanos, falta que reportaria diretamente à proposta metodológica de Weber. Cinquenta anos mais tarde, Piama Gajdenko desenvolve a crítica apresentada por Lunacharsky, e trata essa proposta como reflexo da “visão de mundo burguesa” de Weber.<sup>3</sup> Para Gajdenko, a preocupação por afastar os juízos de valor da análise científica, que, no campo da história da arte, foi postulada na separação entre técnica e valor estético, é característica de uma “típica orientação positivista”, que ignora questões como a origem e o propósito da arte. Ambas as críticas construídas por esses autores podem ser interpretadas dentro do quadro mais amplo da recepção da obra de Weber entre intelectuais marxistas, tarefa já levada a cabo por importantes comentadores dessa obra, como Johannes Weiss.<sup>4</sup> Aproximadamente quinze anos após a publicação do artigo de Gajdenko, Blanca Muñoz atualiza as críticas ao estudo weberiano a partir de uma posição intelectual semelhante. Justamente por ser reflexo da “ideologia burguesa”, segundo Muñoz, a metodologia weberiana obscureceria a visão deste autor para a luta e a dominação de classes também no caso de seu estudo sobre música, o que desembocaria numa análise sobre a racionalização desta esfera cujo sujeito, reificado, seria a própria música.

Apesar das críticas tecidas por Muñoz apresentarem inconsistências significativas, tanto no que se refere ao pensamento weberiano, quanto à teoria musical

<sup>3</sup> GAJDENKO, Piama P. Die Idee der Rationalisierung in der Musiksoziologie von Max Weber. *Kunst und Literatur*, Berlin: Volk u. Welt Verlag, v. XXV, n.1, 1977. O texto original foi publicado na Rússia, em 1975.

<sup>4</sup> WEISS, Johannes. *Weber and the Marxist world*. Londres: Nova York: Routledge & Kegan Paul, 1986.

– que comprometem as suas conclusões –, elas são relevantes na medida em que somam à perspectiva marxista a segunda via da crítica ao estudo weberiano que nos interessa destacar. Além de comentar o desdobramento do problema da “neutralidade” do conhecimento científico na proposta de delimitação de um campo empírico para o estudo das artes, a autora entende que o uso feito por Weber do método comparativo no estudo sobre música, se revelaria, na prática, um método “no qual o etnocentrismo europeu se eleva sobre os resultados”, de modo que “a louvação do europeu desfigura a investigação sobre a música e seus fundamentos”.<sup>5</sup> O artigo no qual aparece essa crítica foi publicado em 1992, momento em que é possível identificar um aumento expressivo na produção acadêmica sobre o estudo weberiano, e em que já se torna visível o surgimento de um novo marco da crítica. Tal como a crítica marxista, esta nova tendência também se apoia nas ideias sintetizadas na citação-epígrafe deste trabalho. Mas, diferentemente dela, não se estrutura a partir da separação entre meios técnicos e volição artística para alcançar uma crítica do problema da objetividade como crítica ao positivismo.

No ano anterior ao da publicação do artigo de Blanca Muñoz, Christoph Braun já oferecia a sua interpretação dos desdobramentos da proposta metodológica de Weber:

A par do progresso no sentido de maior diferenciação, Weber se ateu à ideia de um progresso no sentido da solução totalmente consequente para um problema dado. Com base nessa convicção, ele perseverou no empenho pela superioridade avançada do “racionalismo ocidental” [...]<sup>6</sup>

<sup>5</sup> MUÑOZ, Blanca. Reflexiones sobre la sociología de la cultura y de la música en la obra de Max Weber: un análisis crítico. *Kobie. Bellas Artes*, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, n. 8, 1991. p. 92. Esta crítica, somada à que acusa a ausência de um sujeito histórico no processo de racionalização, é retomada, ainda em chave marxista, por Ferenc Féher. Cf. FEHÉR, Ferenc. *Música y racionalidad*. In: HELLER, Agnes; FEHÉR, Ferenc. *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Ediciones Península, 1998; e FEHÉR, Ferenc. *Weber e la razionalizzazione della musica. Aut Aut*, Florença: La Nuova Italia, n. 225, 1988.

<sup>6</sup> BRAUN, Christoph; REINHARD, Mehring (Colaborador). *Torso und Synthese: Zu Max Webers “Musiksoziologie”*. p. 241. Na formulação anteriormente dada a esse problema por Serravezza, lê-se: “Até que ponto [para Weber] a originalidade da música do Ocidente [...] se mantém como mera diferença técnica sem adotar o caráter de uma excepcionalidade e de uma

Dois anos mais tarde, com o título de “Max Webers Musiksoziologie”, Braun publica a sua tese de doutorado. Por tratar-se de um comentador de peso, sua obra se tornou uma referência para a futura crítica ao estudo de Weber. Antonio Serravezza, que já havia publicado um artigo sobre o tema em 1988, certamente tomou contato com a obra de Braun antes de dar a conhecer o seu texto de 1993.<sup>7</sup> Se a crítica ao suposto eurocentrismo permanece em ambos os escritos, neste último artigo ela incorpora as análises de Braun e aparece de forma mais clara e consistente. Do mesmo ano data o artigo de Duncan, uma consequência menos refinada do trabalho de Braun, mas que apresenta críticas na mesma direção.<sup>8</sup> Tais objeções, centradas no diagnóstico de etnocentrismo, não se dirigem ao método, cuja consistência e clareza em relação à sua finalidade dificultam a tarefa da crítica, mas sim à infidelidade do estudo em relação ao método. Em contraste com a crítica marxista, centrada na separação em si entre as dimensões técnica e ideal do fenômeno artístico, neste caso é a ideia de “progresso” que ocupa o centro do problema. Para esses autores, a incontável admiração que Weber nutria em relação à música ocidental moderna teria introduzido um descompasso entre os seus princípios teórico-metodológicos e a sua análise substantiva sobre a racionalização da música ocidental, de modo que o “progresso dos meios técnicos” se desvirtuaria em ferramenta de justificação da superioridade europeia no tocante ao desenvolvimento musical. Na formulação dada por Braun para o problema, o “progresso” comporta dois significados na obra de Weber: um deliberadamente visado pelo sociólogo para justificar uma proposta metodológica que seria capaz de sustentar uma análise empírica no campo das artes, ou seja, o progresso como “uma forma de diferenciação progressiva no tempo”,<sup>9</sup> e outro subterrâneo, apa-

superioridade plena?”. SERRAVEZZA, Antonio. Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y la estética. *Papers. Revista de Sociología*. Barcelona: Ediciones Península, n. 29, p. 75, 1988.

<sup>7</sup> SERRAVEZZA, Antonio. Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione. *Musica e Storia*. Venezia-Bolonha: Il Mulino, ano 1, n. 1, p. 187, 1993.

<sup>8</sup> DUNCAN, Dudley. Max Weber's unlucky number. *Sociological Theory*. Washington: American Sociological Association, v. 11, n. 2, 1993.

<sup>9</sup> HURARD, François. Musique, rationalité, histoire, chez Max Weber et Theodor Adorno. In: BRAUN, Lucien. *Musique et Philosophie – Cahiers du Séminaire de Philosophie*, Strasbourg: Centre de documentation en Histoire de la Philosophie, n. 4, p. 146, 1987.

rentado ao primeiro, mas enviesado pela interferência da subjetividade do pesquisador, que trata a solução técnica para um problema dado – alcançada no plano dos meios – como portadora de valor em si devido à abertura inédita de possibilidade para a criação musical que ela oferece.<sup>10</sup> Essa segunda formulação de Braun está apoiada justamente em uma das formas de interação entre “progresso dos meios técnicos” e “volição artística” que, no ensaio sobre “o sentido da ‘liberdade de valoração’”, é exemplificada por Weber da seguinte maneira:

O surgimento do gótico foi, antes de mais nada, o resultado da solução técnica alcançada para um problema, em si puramente técnico-construtivo, de recobrimento de espaços de determinado tipo [...]. O conhecimento de que com isso também se fez possível um determinado tipo de recobrimento de espaços não quadrados despertou o entusiasmo apai-

<sup>10</sup> “Mas o que Weber entende por progresso puramente técnico?”, pergunta Serravezza. O autor, citando Weber, responde: “A chave interpretativa para esta noção é oferecida pela distinção entre a ‘conduta subjetivamente ‘racional’ e um ‘agir racionalmente ‘correto’, isto é, que emprega meios objetivamente corretos, em conformidade com o conhecimento científico. [...] uma racionalização sistemática não implica um progresso, a menos o que complete com meios tecnicamente corretos, isto é, objetivamente eficazes [...]”. SERRAVEZZA, Antonio. Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione. *Musica e Storia*. p. 187. Sem os fins, os meios significam absolutamente nada, e o mesmo ocorre com as categorias “agir racionalmente correto”, “meios objetivamente corretos” e “progresso técnico”. E uma vez que, para Weber, não existem fins objetivamente corretos – no sentido de objetivamente válidos – tampouco existem “meios objetivamente corretos” nesse mesmo sentido. Interpretar o processo de racionalização da música ocidental descrito por Weber nos termos anteriormente apresentados, visando comprovar a hipótese do “eurocentrismo”, implicaria em tomar o esquema teleológico da análise weberiana articulado em torno do problema lançado no primeiro parágrafo do seu estudo sobre música como “objetivamente válido”, e somente por meio dessa operação seria possível avaliar todo o conjunto das mais variadas culturas musicais a partir da noção de “agir racionalmente correto”. Portanto, uma comparação em termos de “meios objetivamente corretos” só poderia ser estabelecida quando houvesse uma “absoluta univocidade do fim dado”, ou seja, no caso que nos interessa, quando todo desenvolvimento musical tivesse como meta alcançar a música harmônico-tonal moderna. Ciente desse problema, Serravezza apoia a sua crítica em uma suposta inconsistência do pensamento weberiano, alegando que, em seu estudo sobre música, o sociólogo não se mantém fiel a sua própria metodologia. Em vez de tomar o processo de racionalização da música ocidental como uma *individualidade histórica* entre outras, Weber estaria comprometido com uma visão evolucionista da história da música, segundo a qual, nas mais diversas culturas musicais, o caminho em direção à música harmônico-tonal, teria se visto obstaculizado por inúmeros fatores. Essa evolução, levada a cabo somente no Ocidente pelos sucessivos progressos técnicos, estaria guiada pela “lógica interna” das relações entre os sons. Nesse sentido, a crítica de Serravezza encontra a de Braun, como se verá na continuação do artigo.

xonado daqueles arquitetos, até o momento e talvez para sempre desconhecidos, aos quais se deve o desenvolvimento do novo estilo arquitetônico. Seu racionalismo técnico pôs em prática o novo princípio em todas as suas consequências. Sua vontade artística utilizou-o como possibilidade de realização de tarefas artísticas até então inimagináveis e, em seguida, desviou a plástica para o trilho de um novo “sentimento do corpo” despertado primariamente pelas formações espaciais e superficiais totalmente novas da arquitetura. Que esta revolução, acima de tudo tecnicamente condicionada, se deparasse com determinados conteúdos de sentimento, em grande medida condicionados por motivos sociológicos e histórico-religiosos, ofereceu os elementos essenciais desse material de problemas com o qual a criação artística da época gótica trabalha.<sup>11</sup>

Em poucas palavras, para Weber, o “progresso dos meios técnicos” pode abrir possibilidades de expressão artística que seriam inimagináveis sem as soluções que eles oferecem para problemas técnicos específicos. No caso da música, o exemplo mais claro dessa situação é o temperamento igual, que possibilitou, por meio da enarmonia, a plena liberdade para o trânsito entre as tonalidades. Na medida em que, com isso, teria sido alcançada a “solução totalmente consequente para um problema dado” – problema que aparece logo no primeiro parágrafo do estudo sobre música de Weber e que estrutura a sua organização interna –, o “progresso dos meios técnicos” no Ocidente teria aberto as portas para que o impulso criativo pudesse encontrar um universo inteiramente novo de possibilidades de expressão que permanecera fechado às demais culturas musicais: a dimensão harmônica em sua plenitude. No limite, este seria o atestado da superioridade do “racionalismo ocidental” no campo da música: a conquista de um novo terreno para a expressão

<sup>11</sup> WEBER, Max. Der Sinn der “Wertfreiheit” der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften. p. 5,102 [WL, p. 520]. O exemplo da arquitetura gótica também é utilizado por Weber, em sentidos semelhantes, em seu estudo sobre música, na “Nota prévia” e na resposta a Sombart dentro do debate de 1910 ocorrido na *Deutsche Soziologische Gesellschaft* sob o tema das relações entre técnica e cultura. Cf. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 139; WEBER, Max. Vorbemerkung. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Werke*. Berlim: Directmedia, 2004 (CD-ROM); e WEBER, Max. Geschäftsbericht und Diskussionsreden auf dem ersten Deutschen Soziologentage in Frankfurt. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Werke*. Berlim: Directmedia, 2004 (CD-ROM).

artística, reservado à exploração pelo Ocidente.<sup>12</sup> Curiosamente, observa-se que o elemento mais comprometedor do estudo weberiano sobre música, de acordo com a crítica, não seria a sua possível falta de familiaridade com a teoria musical, ou o seu caráter inacabado, mas sim aquilo contra o qual o sociólogo se opôs ao longo de sua vida acadêmica e que marcou tão fortemente a história da sua recepção e acabou lhe rendendo o rótulo de “positivista”: o juízo de valor.

Vê-se, portanto, como a recepção do estudo weberiano pôde oscilar entre polos praticamente opostos, tendo como eixo o mesmo problema. No plano do método, foi possível aproximá-lo do positivismo, enquanto no plano da realização, foi possível interpretá-lo como etnocêntrico. Nesse breve esboço das vias abertas pela recepção do estudo weberiano para uma crítica do mesmo a partir de suas bases teórico-metodológicas, partimos do problema da objetividade do conhecimento, como disposição metodológica, e chegamos ao problema da subjetividade, como interferência comprometedora na realização. Faremos agora o caminho inverso para colocar em evidência o modo como tais questões atuam na construção e na disposição de um problema concreto, e, com isso, abrir uma porta de entrada para abordar o problema da articulação entre racionalidade e subjetividade no interior do referido estudo.

No ensaio sobre “o sentido da ‘liberdade de valoração’” Weber discute certas questões relacionadas à prática científica. Para este autor, a pretensão de neutralidade e objetividade do conhecimento, que estariam garantidas pela racionalidade do método e que seriam capazes de “imunizar” os resultados alcançados contra os elementos de irracionalidade que poderiam interferir no processo de construção desse conhecimento – conferindo a esses resultados uma validade universal –, é, em grande medida, uma ilusão. São os valores que orientam o interesse do pesquisador em direção a determinados fenômenos e que atuam na sua articulação enquanto problemas a serem respondidos pela investigação

<sup>12</sup> Essa leitura também se apoia em alguns parágrafos específicos do estudo sobre música, sobretudo no que se refere à expressão “lógica interna” [*innere Logik*], empregada por Weber no vigésimo sexto parágrafo, e que é interpretada por Braun e outros comentaristas a partir da ideia de “lógica musical” [*musikalisch Logik*], postulada por Hugo Riemann. Uma análise dessa questão extrapolaria os objetivos deste trabalho. Para uma discussão mais detalhada, conferir LIMA REZENDE, Gabriel S. S. *Um universo de pensamentos musicais na escrivainha de um sociólogo: Max Weber e “Os fundamentos racionais e sociológicos da música”*. Campinas, 2010. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp.

empírica. O exemplo da história da arte e, mais especificamente, da música, também é invocado por Weber para exemplificar a sua argumentação:

Sem dúvida, desde o ponto de vista dos *interesses do homem europeu* (eis aqui a “referência aos valores”!), seu problema central é: por que a música harmônica foi desenvolvida a partir da polifonia popular desenvolvida em quase toda parte apenas na Europa e em um determinado período, enquanto em qualquer outra parte a racionalização da música normalmente tomou outro caminho, e de fato, em geral, justamente o caminho oposto.<sup>13</sup>

O componente valorativo que está na base da prática científica e que torna determinado aspecto da realidade significativo para o pesquisador também tem implicações no plano metodológico. Entre as séries de infinitas transformações qualitativas que compõem tanto os processos “naturais” quanto os “históricos”, algumas assumem uma entonação peculiar porque, “em consequência das relações de *valor* [*Wertbeziehung*] de *um* dos seus membros, a *desigualdade* causal na qual ele transcorre [...] aparece na consciência como uma desigualdade de *valor* [*Wertungleichung*]. Com isso, a reflexão sobre essa relação de valor se converte em *fundamento* decisivo do nosso interesse histórico”.<sup>14</sup> Em outras palavras, a relação de valor que faz com que determinado fenômeno se torne significativo para o pesquisador, leva-o a colocar em evidência as relações causais a ele relacionadas, e que aparecem como valor (geralmente, do próprio fenômeno e de suas causas, poderíamos acrescentar). O emprego do método explicativo no campo das “ciências empíricas da ação” implica, portanto, uma desigualdade de valor na avaliação das infinitas relações de causa e efeito que determinam o fenômeno, não no

<sup>13</sup> WEBER, Max. Der Sinn der “Wertfreiheit” der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften. p. 5.104. A formulação mais acabada desse problema na obra de Weber pode ser encontrada na famosa “Nota prévia” que este autor preparou para a edição de seus ensaios de sociologia da religião. Cf. WEBER, Max. Vorbemerkung. p. 5.285-5.286 [RS v. 1, p. 1-2]. Atento a esse problema, Del Grosso destaca que “a Weber, abertamente, lhe interessava compreender como nossa música se desenvolve e porque ela demonstra características que a integram no grande processo de racionalização ocidental. Para alcançar esse objetivo ele teve que considerar as músicas não europeias (mas desde nosso ponto de vista)”. DEL GROSSO DESTRETTI, Luigi. Max Weber e la Sociologia della Musica. *Studi di Sociologia*, Milão, v. 1, p. 61, 1982.

<sup>14</sup> WEBER, Max. Roscher und Knies und die logischen Probleme der historischen Nationalökonomie. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Werke*. Berlin: Directmedia, 2004 (CD-ROM). p. 4.175 [WL, p. 50].



sentido de um juízo sobre o valor das relações causais, mas sim no da diferenciação de certas relações face à infinidade das mesmas, que são desprovidas de valor intrínseco. Desse modo, “o trabalho especificamente histórico das ciências da cultura” pode ser visto como a “antítese mais extrema de todas as disciplinas que trabalham com igualdades causais: a desigualdade causal, enquanto desigualdade de *valor*, é, para as ciências da cultura, a categoria decisiva”.<sup>15</sup>

É justamente por não estarem sujeitas ao método explicativo que as obras de arte, bem como o mecanismo interno da “volição artística”, não são investigados.<sup>16</sup> Também na música, “a Weber interessa estabelecer relações causais empíricas e históricas”, explica Waizbort.<sup>17</sup> A possibilidade da explicação no campo artístico encontra a sua validade ao voltar-se para a sua dimensão “material”, sobretudo àquela esfera mais diretamente envolvida com o processo da criação: a dos “meios técnicos”. É, portanto, sobre esta categoria que Weber fundamenta a sua análise em busca das especificidades do processo de racionalização da música ocidental, sendo esse processo visto “como um progresso dos meios técnicos desenvolvidos em meio à criação artística”.<sup>18</sup> E, dentro de um processo de intensa racionalização e de longa duração histórica, os meios técnicos que aparecem como significativos para explicar o problema construído pelo

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 4.178. Segundo Cohn, “a categoria de causalidade cria tantos embaraços ao próprio Weber, obrigando-o a recorrer a fórmulas alternativas menos precisas como aquela, do maior interesse, de ‘afinidades eletivas’ entre ordens diversas de sentidos da ação, que ocorre mesmo perguntar pela razão dessa insistência nela”. A resposta é simples, continua o autor: “[é] que a exigência da análise causal *prende* o pesquisador às regras universalmente aceitas do método científico, e assegura o caráter também universal [...] das suas conclusões. Em suma, Weber apoia essas considerações de método na categoria de causalidade porque, já que não há garantia alguma de universalidade [...] para os *finis*, que ao menos ela exista para a ciência enquanto meio”. COHN, Gabriel. *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979. p. 89, 109-110.

<sup>16</sup> Isso não significa que, na teoria weberiana, os valores que orientaram a produção de obras de arte, ou que nela podem estar realizados, não possam ser tomados como objeto de estudo. Sobre as especificidades dessa tarefa, conferir a discussão em torno da ideia de “interpretação referida a valores” em WEBER, Max. *Roscher und Knies und die logischen Probleme der historischen Nationalökonomie*. p. 4.275-4.277 [WL, p. 122-123].

<sup>17</sup> WAIZBORT, Leopoldo. Música e racionalismo em Weber. *Cult*, São Paulo: Editora Bregantini, ano 11, n. 124, p. 55, 2008.

<sup>18</sup> WAIZBORT, Leopoldo. Introdução. In: WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 48.

sociólogo podem ser agrupados em três grandes categorias: polifonia/harmonia, notação e instrumentos/temperamento.<sup>19</sup>

Assim, o problema das relações entre racionalização e racionalidade, de um lado, e subjetividade, de outro, pode ser desdobrado tanto nas relações entre “progresso dos meios técnicos” e “volição artística”, quanto na articulação entre método e construção do objeto. Em ambos os casos, as categorias estão intimamente relacionadas. O que tentaremos mostrar deste ponto em diante é que ambos os desdobramentos guardam uma profunda afinidade entre si. Para tanto, discutiremos duas possibilidades de articulação entre racionalização e subjetividade no interior do estudo weberiano sobre música.

#### “MEIOS TÉCNICOS” E “VOLIÇÃO ARTÍSTICA”: UMA SEPARAÇÃO HISTÓRICA

O que tanto lhe impressionou [a Weber] na primeira exploração das criações musicais do Oriente e do Ocidente foi a descoberta de que também e precisamente na música – esta arte que aparentemente nasce de modo mais puro do sentimento – a *ratio* desempenha um papel tão significativo e que sua especificidade [*Eigenart*] no Ocidente, assim como a especificidade de sua ciência e de todas as suas instituições estatais e sociais, está condicionada por um racionalismo de tipo específico.<sup>20</sup>

De fato, a primeira conclusão a que se pode chegar a partir de uma leitura inicial do estudo weberiano é que a música ocidental é fruto de um longo e intenso processo de racionalização. Óbvia a primeira vista, essa conclusão revela um posicionamento bastante claro do autor no contexto das discussões sobre música de sua época. Por causa do caráter “abstrato” da música, existia uma tendência a considerá-la a arte mais imediatamente relacionada aos sentimentos; consequen-

<sup>19</sup> O modo de referir-se a essas categorias pode variar dependendo do comentador, mas, em geral, seguem princípios de organização bastante semelhantes. Neste trabalho, seguimos a indicação de Braun, que foi estabelecida a partir da possível influência das análises de Hornbostel sobre a argumentação weberiana. Cf. BRAUN, Christoph. Einleitung. In: WEBER, Max. *Gesamtausgabe*. Band I/14: Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921. Tübingen: Mohr, 1998. p. 48.

<sup>20</sup> WEBER, Marianne, apud WAIZBORT, Leopoldo. Introdução, p. 47.

temente, a menos mediada pelo entendimento e, portanto, a menos racional.<sup>21</sup> Essa situação ilumina a faceta desmistificadora daquele estudo, que foi identificada por um famoso crítico – mas, antes de tudo, um leitor atento – de Weber:

Precisamente a progressiva introdução de momentos subjetivos do sentir é redutível em grande medida ao progresso da racionalização, e é entendida como tal. Por conseguinte, não somente Weber introduziu o desenvolvimento estético imanente dessa esfera artística em uma correlação inteligível com o desenvolvimento geral da sociedade; mas também despojou (sem que houvesse nele qualquer intenção polêmica nesse sentido) de todo o fundamento científico as concepções irracionalistas da música [...]. Max Weber demonstrou que todas as criações através das quais se formou a música como portadora de expressões, como a voz da interioridade, pressupõem por sua vez a obra da razão e remetem interpretativamente ao nexó inter-humano determinado pela *ratio* [...].<sup>22</sup>

Essa relação entre razão e expressão, apontada por Adorno, não é unívoca e pode assumir diferentes sentidos conforme as especificidades dos distintos processos de racionalização. Nesse sentido, a oposição entre as figuras do virtuose e do compositor se torna especialmente significativa para essa discussão. Por meio dela é possível reconhecer duas grandes rotas trilhadas pelas diferentes vias de racionalização da música, bem como compreender as relações entre racionalização e subjetividade nas quais desembocam essas rotas.

<sup>21</sup> Uma das primeiras e mais consistentes oposições a essa concepção foi colocada em papel por Eduard Hanslick em 1854 sob o título *Do belo musical*. Cf. HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Lisboa: Edições 70, 1994. Esse tipo de opinião, alvo das críticas de Hanslick, foi sustentado inclusive por um autor que viria a ser muito próximo a Weber. Em sua monografia sobre música, Simmel destaca que “[n]unca é demais enfatizar a importância desse trânsito direto ‘Sentimentos do músico – Música – Sentimentos do ouvinte’ (menos mediado pelo entendimento que em todas as outras artes) quando se quer conhecer o caráter psicológico específico da música”. SIMMEL, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla, 2003. p. 35.

<sup>22</sup> ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Sociología del arte y de la música*. In: \_\_\_\_\_. *La sociedad*. Lecciones de sociología. Buenos Aires: Editorial Proteo, 1969. p. 112.

O VIRTUOSE

O sistema musical pérsico-árabe é uma das principais referências utilizadas por Weber como ponto de comparação para apreender as especificidades da música ocidental. A partir do século IX, tal sistema é objeto de um intenso movimento de racionalização, o que o torna “um verdadeiro campo de exercício para os experimentos – que prosseguiram a especulação dos helenos sobre os intervalos, puramente matemática – dos teóricos árabes, em parte influenciados pelos helenos, em parte pelos persas”.<sup>23</sup> Nota-se, conseqüentemente, uma progressiva independização do material musical em relação ao texto, e dos próprios elementos musicais entre si.<sup>24</sup> Nos sucessivos tratados, o sistema musical árabe vai paulatinamente aprofundando uma racionalidade especificamente musical, calcada tanto no desenvolvimento das formas musicais e da sistematização de modos melódicos e ciclos rítmicos, quanto na criação de diferentes métodos de afinação e no surgimento de formas de notação. Nota-se igualmente uma progressiva separação entre uma *ratio* prática e uma *ratio* teórica que, entretanto, mantinham-se unidas, em maior ou menor grau, no alaúde, instrumento cuja importância foi determinante para o desenvolvimento da teoria musical árabe.

Apesar de todos os desenvolvimentos nos meios técnicos (formas musicais, escalas e modos melódicos, instrumentos e modos de afinação, notação, etc.), sistemas sonoros essencialmente melódicos – como é o caso do pérsico-árabe – mantinham-se fundamentalmente ligados à figura do virtuose,<sup>25</sup> do qual, em última instância, dependia a transmissão e a transformação da cultura musical. A importância das ações do virtuose salta aos olhos quando se verifica que, em função das suas “necessidades de expressão”, não somente podem ser introduzidas mudanças significativas num sistema sonoro já intensamente racionalizado – como a

<sup>23</sup> WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, p. 127.

<sup>24</sup> Wright demonstra, por exemplo, a independização dos modos melódicos em relação aos ciclos rítmicos pela criação de padrões específicos a cada uma dessas dimensões. Cf. WRIGHT, Owen. Verbete “Arab music” (2-iv Early theory). In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. Londres: MacMillan, 2001. p. 801.

<sup>25</sup> Wright situa a ascensão da figura do virtuose na música pérsico-árabe entre os séculos VIII e IX. Segundo esse autor, em contraste com a sobriedade dos tradicionalistas, os virtuosos buscavam expandir a liberdade de expressão por meio da crescente sofisticação na elaboração melódica. Cf. WRIGHT, Owen. Verbete “Arab music”.

incorporação de intervalos irracionais,<sup>26</sup> que foram determinados pela mecânica do instrumento e não pela especulação intrínseca com o material musical, e que, ao serem submetidos posteriormente à racionalização teórica, foram dispostos de tal forma que proporcionaram uma ampla diversidade e grande precisão dos sons disponíveis para a organização das escalas –, como estas podem inclusive ameaçar a estruturação interna desses sistemas.<sup>27</sup>

Vê-se, assim, que tanto as possibilidades expressivas quanto o impacto que elas podem causar numa determinada cultura musical estão intimamente relacionados com a própria intensidade e o sentido da racionalização à qual essa cultura musical foi submetida. Ao mesmo tempo, essa situação indica que a música alcançou certo grau de independência em relação às demais esferas da vida social, sobretudo em relação àquela a que esteve geralmente subordinada: a religião. Comparando as características estruturais de uma cultura musical intensamente racionalizada, dentro da qual é possível a emergência da figura do virtuose, com as de uma cultura na qual a música se encontra subordinada a fins mágico-religiosos, Martindale e Riedel discorrem sobre o esquema analítico construído por Weber:

Sob a influência da magia, fórmulas musicais fixas são estabelecidas e uma classe de sacerdotes músicos aparece. Sob a influência da magia são estabelecidos limites máximos rígidos para a racionalização. Quando tais fórmulas são libertadas de contextos mágico-religiosos e quando o músico profissional é livre para empregar tais fórmulas em contextos seculares, ações deixam de ser avaliativas e tradicionalistas e podem se tornar racionalistas e afetivas. Frequentemente em função de necessidades expressivas o virtuoso explora efeitos musicais obtidos precisamente da violação de fórmulas de finalização fixas e dos *tonus currens* [sons de repercussão] do sistema melódico.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Intervalos irracionais são aqueles cuja relação entre os sons não é expressa por frações de números inteiros. Cf. a nota 42 deste trabalho.

<sup>27</sup> Conferir WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*.

<sup>28</sup> MARTINDALE, Don ; RIEDEL, Johannes. Max Weber's sociology of music. In: WEBER, Max. *The rational and social foundations of music*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1958. p. xxxix.

Vemos, portanto, que a ascensão da figura do virtuose enquanto “suporte do desenvolvimento musical” está ligada ao próprio movimento de independização da música em relação às demais esferas da vida social. Assim, a subjetivação da expressão e a autonomização da esfera musical são aspectos inter-relacionados do mesmo processo de racionalização. Entretanto, o caso mais radical em que essa situação se apresenta, e que caminha na direção contrária à esboçada pela figura do virtuose, é aquele que resulta na emergência e elevação da figura do compositor ao ápice da cultura musical. Assim como acontece com o sistema pérsico-árabe, esse caso é rastreado por Weber a partir do “progresso dos meios técnicos”. A seguir, tentaremos reconstruir brevemente as principais etapas da argumentação do autor, destacando os aspectos que são significativos para a discussão apresentada neste trabalho.<sup>29</sup>

#### POLIFONIA, NOTAÇÃO E TEMPERAMENTO

Em contraste com os sistemas musicais melódicos, a música ocidental moderna se caracteriza, entre outras coisas, pelo domínio da dimensão harmônica do fenômeno musical, sobre a qual se erige seu principal eixo de organização interna e se delimita seu principal campo de expressão. Embora possua características particulares que a diferenciem de forma clara das práticas musicais anteriores ao século XVII, a música harmônico-tonal tem raízes que devem ser buscadas em um tipo específico de polivocalidade<sup>30</sup> que se desenvolveu no Ocidente a partir dos séculos XI e XII (ou seja, em um período próximo ao qual se verifica o movimento de racionalização do sistema pérsico-árabe anteriormente mencionado).

<sup>29</sup> Esta apresentação propõe abordar sinteticamente questões específicas do campo musical sem depender fundamentalmente do recurso a uma linguagem de difícil acesso aos “não iniciados” nesse campo, sobretudo no que se refere à teoria musical. Consequentemente, alguns de seus eventuais pontos fracos podem resultar da dificuldade enfrentada pelo autor em realizar essa tarefa.

<sup>30</sup> Weber enfatiza que a música polivocal, definida como aquela em que “as várias vozes não caminham exclusivamente em uníssono ou em oitavas umas com as outras”, existiu em diversas partes do planeta e de diferentes maneiras. Ainda que apresentem características semelhantes, os diferentes tipos de polivocalidade, destaca Weber, “estão separados muito claramente em seus casos limites puros”. Entre esses “casos limites” existem dois que só se desenvolveram no Ocidente: a polifonia e a homofonia acompanhada harmonicamente. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, p. 105.

Para este trabalho, importa destacar que aquilo que é especialmente significativo para explicar a especificidade deste tipo de polivocalidade é que se trata de uma prática musical tornada objeto de regulamentação metódica e sistemática, sujeita à previsibilidade e ao cálculo. Somente com essa tomada de atitude frente à “vida musical” é que pôde se desenvolver em toda a sua extensão a polivocalidade específica do Ocidente – a polifonia – e, em seguida, a harmonia de acordes. Essa regulamentação, que incidiu sobre os diversos aspectos do fenômeno musical, teve inicialmente um caráter fortemente inibidor das práticas correntes. Seu aspecto mais pronunciado foi o recurso a um “diatonismo estrito”, que, em poucas palavras, visava inibir as variadas formas de ornamentação melódica e o uso do cromatismo em favor de uma prática musical eclesiástica sóbria e austera, promovida especialmente pelo monacato ocidental. A expansão desse impulso racionalizador fez com que as práticas musicais e os meios expressivos por elas empregados fossem progressivamente se tornando objeto de normatização. Dessa forma, foram incorporados como elementos duradouros de um sistema sonoro cujo principal parâmetro de organização interna, as relações harmônicas, criava uma profunda afinidade com esse impulso racionalizador, favorecendo a sua expansão e, conseqüentemente, sendo por ele cada vez mais explorado. Nesse sentido, por exemplo, a partir da primeira metade do século XIV, as antigas formas polivocais (*organum*, discanto e *faux-bourdon*), baseadas, sobretudo, na prática da improvisação a partir de uma linha melódica dada, vão cedendo lugar ao contraponto entendido enquanto técnica de composição.<sup>31</sup> Em outras palavras, a inibição à improvisação tem como contrapartida a criação de condições para que ações voltadas para o domínio e para a determinação antecipada de diversas dimensões do fenômeno musical possam se expandir. Conseqüentemente, em longo prazo, as relações sonoras foram sendo cada vez mais sublimadas em um conjunto de regras. Inicialmente voltadas para um ordenamento da prática musical que visava remediar as arbitrariedades possíveis, essas regras foram, aos poucos, deixando de ser uma simples regulamentação mecânica das relações sonoras para apoiarem o desenvolvimento de uma concepção orgânica das mesmas, na qual todos os elementos estariam autorreferidos e autodeterminados. Assim, essas relações sonoras vão aos poucos se

<sup>31</sup> Dentre aquelas formas polivocais, foi o discanto improvisado que deu a base para o contraponto de três ou mais vozes.

libertando das determinações “extramusicais” às quais estavam sujeitas – como a rítmica e a entonação da fala, por exemplo –, e passam a orientar-se somente de acordo com uma “lógica interna” a elas. Para que isso fosse possível, entretanto, o desenvolvimento de uma notação musical harmonicamente racional foi uma condição indispensável.

Em 1030, o monge beneditino Guido d’Arezzo propôs e implementou uma reforma no ensino musical de importância fundamental para o futuro desenvolvimento do sistema sonoro ocidental, e que constitui o marco histórico utilizado por Weber para demarcar o início do processo de racionalização especificamente ocidental no campo da música. A simplicidade e a praticidade do sistema aperfeiçoado pelo monge, unidas à sua capacidade de incorporar elementos de sistemas anteriores, são fatores fundamentais para explicar o rápido sucesso dessa reforma.<sup>32</sup> Antes dela, no campo da notação, os neumas<sup>33</sup> não indicavam a altura absoluta dos sons, nem mesmo estabeleciam de forma precisa os intervalos ocorrentes nos grupos isolados de símbolos de notação, de forma que constituíam apenas um “esqueleto-guia” para a execução musical. Assim,

Não só os ornamentos improvisados de toda espécie, especialmente nos sons mais alongados dos finais, eram considerados lícita e diretamente como tarefa dos cantores, como também estes cantores, e com maior razão os Mestres das grandes capelas, tomavam para si o direito de ajustar as durezas melódicas mediante a alteração cromática dos sons.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> O sistema guidoniano tornou-se a notação musical oficial de Roma justamente em um período em que o papel do papado e o relacionamento entre Roma e as igrejas locais se transformavam. A disseminação desse sistema “coincidiu” com a época das cruzadas e fez parte do “arsenal” de reformas do Papa Gregório VII destinadas a facilitar a reforma litúrgica e a preservar a unidade e a centralização dos costumes. Cf. HILEY, David; SZENDREI, Janka. Verbete “Notation” (III, 1 (v) (b): Plainchant: Pitch-specific notations, 11 th-12th centuries). In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove dictionary of music and musicians*, p. 101. Riemann aponta: “Parece então que o Papa havia ordenado que todas as igrejas e claustros adotassem a inovação de Guido e que abandonassem os antifonários com somente neumas, e fizessem outros em conformidade com o modelo de Guido, nos quais a altura do som fosse determinada de forma exata por meio de linhas e claves apropriadas”. RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*, p. 143.

<sup>33</sup> Signos gráficos utilizados para representar melodias e que relacionavam canto e texto.

<sup>34</sup> WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, p. 124.



Tal situação, desde o século IX, já tornara o aperfeiçoamento da notação “objeto das especulações zelosas e intensas do monacato musicalmente erudito”.<sup>35</sup> E é frente a ela que se pode captar o sentido das ações do monge: “[a] inovação de Guido d’Arezzo na notação pretendia justamente remediar as arbitrariedades possíveis”.<sup>36</sup> Assim, tal inovação afinava com o “diatonismo estrito” de monges como o próprio d’Arezzo, e, por mais que a prática musical estivesse longe de dobrar-se às determinações da teoria, ações como as suas foram determinantes para a expansão de uma determinada forma de organização das relações sonoras consonantes com o princípio harmônico.

Até o século XII, o ritmo musical era dado pelo ritmo das palavras. Mas a necessidade de racionalizar a duração dos sons foi ganhando força à medida que se tratava de codificar o canto polifônico, pois era necessário encontrar na escrita uma forma de coordenar as ações das diversas vozes. Entre os séculos XIII e XIV, portanto, o desenvolvimento da notação se deu quase exclusivamente no âmbito do ritmo, fato que permitia que a racionalização incidisse justamente sobre o tempo musical, possibilitando, assim, o seu planejamento, sobretudo em torno da dinâmica entre consonância e dissonância.<sup>37</sup> Isso ocorreu concomitantemente ao declínio do canto improvisado. E, nesse sentido, é significativo notar que, para além da incidência inicial sobre o plano de práticas musicais já estabelecidas no sentido da regulamentação e inibição de uma realidade preexistente, o aperfeiçoamento da notação estimulou o desenvolvimento de diversos modos de composição.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Ibid., p. 121.

<sup>36</sup> Ibid., p. 124.

<sup>37</sup> Segundo Carreras, “[a] íntima relação entre grafia musical, composição e racionalização fica patente na importância crescente que a explicação e o desenvolvimento da notação musical adquirem na prática e teoria medievais da música e, precisamente, no peso que a discussão dos parâmetros temporais têm nessa teoria que passa assim, de um paradigma fundamentalmente estático (de natureza grega, platônico-pitagórica [...]), a outro dinâmico (aristotélica, centrado em torno a questões rítmicas e à sua *ars notandi*, inerentes à consideração da música polifônica como composição/texto)”. CARRERAS, Juan José. La historiografía artística: la música. In: AULLÓN DE HARO, Pedro. (Ed.). Madrid: Verbum, 1994. p. 277-306. (Série Teoría/Crítica 1).

<sup>38</sup> Cf. RIEMANN, Hugo. *History of music theory: polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1962. p. 162.

A fixação gráfica de uma práxis preexistente mais ou menos estável [...], junto com as possibilidades que a notação abre por si mesma à composição (no sentido fundamentalmente de planejamento e cálculo de uma práxis “pré-escrita”), sentaram as bases de um processo de racionalização [...] que foi apresentado primeiramente por Max Weber [...].<sup>39</sup>

Já no século XVI, os valores temporais passaram a ser determinados com precisão pela aparência, independentemente do contexto em que eram identificados como “breve”, “longa”, etc., fato que representou um passo decisivo em direção à simplificação e à praticidade do sistema de notação mensural. Por outro lado, conforme a teoria e o ensino foram sendo paulatinamente controlados por instrumentistas, e secularizados, “a notação de pauta utilizada para a maior parte do repertório foi influenciada pelas necessidades instrumentais, adotando muitas características que lhe permitiram expressar informações cada vez mais complexas”.<sup>40</sup> Durante esse período também foram desenvolvidas várias propostas de reforma da notação musical com o objetivo de alcançar uma representação universal. Tais propostas ilustram os desejos dos copistas pelo desenvolvimento de “uma notação independente de qualquer estilo em particular”.<sup>41</sup> Esses impulsos em direção a um “desenraizamento” completo da escrita musical eram acompanhados por ações menos ambiciosas, mas certamente mais efetivas. Por exemplo: já no século XVIII, nas obras de autores como o próprio Bach, podemos encontrar a fixação gráfica de determinados ornamentos melódicos na partitura, tendência que acompanhou o declínio das ornamentações improvisadas.

A longo prazo, o desenvolvimento da notação musical abriu infinitas possibilidades ao racionalismo ocidental. Em suas linhas e espaços puderam ser reunidos e sintetizados diversos princípios e práticas musicais heterogêneos, como o contraponto, o cânone, a fuga, a imitação, etc. Dessa maneira, foi possível organizar e coordenar as ações de uma grande quantidade de instrumentos, assim como determiná-las de maneira precisa. E, além de favorecer a precisão técnica de uma

<sup>39</sup> CARRERAS, Juan José. *La historiografía artística: la música*. p. 279.

<sup>40</sup> CHEW, Geoffrey; RASTALL, Richard. *Verbete “Notation”* (III, 4: Mensural notation from 1500: Notes). In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove dictionary of music and musicians*, p. 140.

<sup>41</sup> *Ibid.*

execução previamente planejada, essa notação também possibilitou uma virada qualitativa na *praxis* musical. O desenvolvimento de uma música baseada fundamentalmente na progressão de acordes em centros tonais dependeu essencialmente dela. Em consequência de todas essas transformações, as determinações dos diversos âmbitos da execução musical foram cada vez mais estabelecidas em função de uma ordem abstrata. No decurso de seu desenvolvimento, a partitura passa a se alimentar das próprias relações internas entre os elementos musicais. E estes últimos também vão se distanciando paulatinamente de suas origens, numa tradição musical concreta, até o ponto em que qualquer lastro de uma realidade viva se torna virtualmente desnecessário. Mas, para que os sons nela representados, bem como as relações que se estabelecem entre eles, pudessem alcançar uma univocidade absoluta, foi necessária uma contrapartida no campo dos experimentos com os instrumentos e com os modos de afinação.

Inicialmente, a ideia do temperamento surge da necessidade de transposição da melodia sem que seja preciso recorrer a uma reafinação dos instrumentos acompanhantes. Em culturas musicais intensamente racionalizadas, que se mostraram aptas a incorporar intervalos irracionais em seus sistemas sonoros, a empregá-los para o enriquecimento dos meios de expressão e a desfrutar amplamente deles – como as que se constituíam em torno do sistema sonoro pérsico-árabe anteriormente mencionado –, o princípio do temperamento nunca foi levado às últimas consequências. A solução “totalmente consequente” para o problema que ele representava foi dada justamente pelo Ocidente: o temperamento igual.

Em direção oposta aos sistemas sonoros que se interessavam pela liberdade da melodia – liberdade que se conjuga com a improvisação, ambas centrais para a ação do virtuose –, o Ocidente buscou justamente cristalizar uma configuração para os doze semitons que compunham o âmbito da oitava a partir da obtenção harmônica dos intervalos – configuração fixa que se conjuga com a possibilidade de definição absoluta dos tempos e das alturas na notação e, em contraste, favorece o cálculo e a determinação prévia das diversas relações entre os sons que configuram uma peça musical.<sup>42</sup> O temperamento igual foi levado

<sup>42</sup> Se a atenção dispensada para a expansão de uma conduta secular voltada para a dominação da natureza por meio da previsibilidade e do cálculo é recorrente nas análises weberianas sobre o racionalismo ocidental, um dos melhores casos para ilustrar essa situação talvez seja o temperamento igual. Frente aos “restos” que sobram de qualquer tentativa de racionalização dos intervalos com base em uma afinação pura, o racionalismo ocidental encontrou no temperamento igual a

a cabo em função das possibilidades ótimas que ele oferecia para a prática musical, tanto no plano da execução – simplificação dos teclados, supressão da necessidade de reafinação dos instrumentos, etc. – quanto no plano da composição, pois permitia a livre transição entre os acordes e, o que talvez represente sua maior “conquista”, a “mudança enarmônica”. A importância central desse “progresso técnico” para o desenvolvimento da música ocidental é sublinhada por Weber: “[t]oda a moderna música acórdico-harmônica não é concebível sem o temperamento e suas consequências. Só o temperamento proporcionou-lhe a liberdade plena”.<sup>43</sup> Comparada à situação dos sistemas melódicos, brevemente caracterizada pelo sistema pérsico-árabe, nota-se que a ideia de “liberdade” assume sentidos frontalmente opostos em cada caso.

Fruto do desenvolvimento esboçado até o momento – a polifonia regulada harmonicamente por meio de uma notação racional, notação que foi condição indispensável para a consolidação de uma música harmônico-tonal cuja capacidade de expansão é inimaginável sem o temperamento –, o piano foi o *portador* por excelência do sistema musical ocidental moderno. Dispondo de um dedilhado racional e “fisiologicamente tonal”,<sup>44</sup> esse instrumento sintetiza tanto o princípio do contraponto quanto o da harmonia, e espelha de forma clara e prática as relações acórdico-tonais. Dessa forma, tornou-se o instrumento privi-

solução mais racional – desde o ponto de vista prático – para a solução do problema: “desafinar” ligeiramente todos os intervalos e, dessa forma, obter doze semitons iguais. Assim, a solução “ocidental” para o problema do temperamento pode ilustrar outra questão central que se apresenta a Weber em suas análises sobre aquela forma de conduta. É bem conhecida a sua perspectiva de que todo processo radical de racionalização desemboca na irracionalidade. Pois bem, o resultado do temperamento igual é que, com exceção da oitava, todos os intervalos que foram “ligeiramente desafinados” para que a conta final quadrasse são expressos pela fração  $12\sqrt{1/2}$ , ou seja, são todos intervalos irracionais. Sobre essa situação, conferir a tabela apresentada no item 1.3 do “Apêndice I: AFINAÇÃO JUSTA” da dissertação de Alexandre Porres. PORRES, Alexandre Torres. *Processos de composição microtonal por meio do modelo de dissonância sensorial*. Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Música do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. p. 100.

<sup>43</sup> WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, p. 133. Do ponto de vista da prática musical, o temperamento igual, que tem suas origens na primeira metade do século XVI, só se consolida como padrão de afinação amplamente aceito no século XIX. É importante destacar, para evitar confusões, que a música harmônico-tonal moderna já era praticada muito antes da consolidação e da generalização do temperamento igual, mas foi somente com ele que o princípio da modulação – uma das características fundamentais da música acórdico-tonal – pôde ser explorado em toda a sua extensão.

<sup>44</sup> WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, p. 148.

legiado para os compositores, e passou a ser o centro de gravidade da orquestra que, virtualmente, ele contém em si. A sua universalização, ao longo do século XIX, em simbiose com a expansão do capitalismo, foi decisiva para a universalização do sistema sonoro do qual ele é portador.

## O COMPOSITOR

Todos esses desenvolvimentos no campo dos meios técnicos possibilitaram um progressivo domínio, no sentido da previsibilidade e do cálculo, das mais variadas dimensões que compõem o fenômeno sonoro-musical. Dessa forma, foi possível que as relações entre os mais distintos elementos musicais fossem, aos poucos, se tornando independentes de quaisquer outras determinações que não as intrinsecamente musicais. Assim, o sujeito que se dedica à arte passa a orientar a sua ação unicamente por critérios musicais, pela “lógica” intrínseca de seus elementos, e não mais por valores religiosos, comunitários, etc. Se, por um lado, o sujeito tende a agir dessa maneira, por outro, a possibilidade de que isso ocorra aumenta na mesma proporção da intensidade da racionalização do material musical. E esse desenvolvimento de uma “legalidade própria” da esfera musical – tanto no sentido de uma ordenação intrínseca dos elementos musicais quanto no de uma dedicação cada vez mais unívoca do agente especializado nessa esfera à criação de valores puramente estéticos – é fruto de uma singularidade histórica, um desvio no trilho da história da música pelo qual seguiu o Ocidente.

Essa situação corresponde, de modo exemplar, à sentença de Weber segundo a qual “descobrir *conscientemente* aquilo que é especificamente artístico está reservado à civilização intelectualista”, sentença que tem como contrapartida o seguinte complemento: “é justamente assim que se desvanece aquilo que na arte é fomentador de comunidade”.<sup>45</sup> Ou seja, o processo de racionalização que está na base dessa autonomização é justamente aquilo que separa a música das demais esferas da vida social. Perder aquela capacidade de “fomentar comunidade” significa, entre outras coisas, um refluir da música em sua inserção na vida cotidiana, inserção da qual Simmel nos oferece um bom panorama:

<sup>45</sup> Ibid.

Os hindus dispõem de melodias especiais para descrever cada tempo do ano [...]. Entre os persas, um tom determinado, o *Zer-Keçi*, atualiza a representação da riqueza [...]. Em Camarões [...] se comunicam as notícias através dos sons dos cornos, e em Bissaux se tornam públicas dessa maneira as ordens do rei [...]. É exatamente o mesmo quando no Tahiti existem cantos especiais para a construção de uma casa, a caída de uma árvore ou o afundamento de um barco no mar [...]. Nas ilhas Fidji o povo se reúne para as cerimônias canibais através de golpes de tambor [...].<sup>46</sup>

No Ocidente se realiza a tendência inversa. Em consonância com as demais transformações ocorrentes na vida social, a consequência dessa autonomização da música é que ela passa a atuar em sentido inverso àquele retratado por Simmel: a liberação do cotidiano.

A arte constitui-se então como um cosmos de valores próprios sempre conscientes, abrangentes e autônomos. Ela assume a forma de uma *redenção* intramundana, pouco importando como isso possa ser interpretado: redenção da rotina diária e, sobretudo, também da pressão crescente do racionalismo teórico e prático.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> SIMMEL, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, p. 43.

<sup>47</sup> WEBER, Max. Consideração intermediária. Apud WAIZBORT, Leopoldo. Introdução, p. 30. Este talvez seja um dos pontos que vincule de forma mais explícita a visão teórica de Weber sobre a arte, evidenciada em diversos escritos a partir da década de 1910, com as transformações de sua vida pessoal. Em poucas palavras, trata-se da sua progressiva liberação de uma ética pessoal baseada no ascetismo, na renúncia e no autodomínio, liberação influenciada, em grande medida, pelos “movimentos juvenil e feminista, [pel]as correntes *avant-garde* nas artes e [pel]a abrumadora sensação de tédio e inquietude em relação à cultura burguesa dos intelectuais”. MITZMAN, Arthur. *La jaula de hierro: una interpretación histórica de Max Weber*. Madri: Alianza Editorial, 1976. p. 244. Ao mesmo tempo, a compreensão da “significação cultural” da racionalização da música ocidental é mais densa quando esse processo é incluído como parte do diagnóstico que Weber faz da sociedade ocidental moderna como um todo. E isso é especialmente relevante quando se tem em vista que o estudo sobre música já demonstrou ser uma peça-chave para as suas reflexões sobre o racionalismo ocidental (conferir, por exemplo, MORATÓ, Arturo R. *La transcendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber. Papers: Revista de Sociología*, Barcelona: Ediciones Península, n. 29, p. 9-61, 1988). Esse descolamento da vida cotidiana – que, evidentemente, a música não realiza sozinha –, é parte do mesmo processo que desemboca na consolidação da tonalidade. Assim, em um comentário sobre o projeto de tomar a música como objeto de estudo, Weber afirmou à sua irmã Lili Schäfer que provavelmente escreveria algo sobre história

O processo “objetivo” da separação da música das demais esferas da vida social se encontra, portanto, com o processo “subjetivo” de depuração dos sentidos finais que os agentes atribuem às suas ações, como é possível ler nas palavras do primeiro grande teórico da música como esfera autônoma: “[o] compositor inventa e pensa. Mas, alheado de toda a realidade objetiva, inventa e pensa em *sons*”.<sup>48</sup>

Há outro aspecto dessa questão que é ainda mais relevante para a discussão proposta neste trabalho. Ao comentar a importância da notação musical desenvolvida no ocidente, Weber afirma:

Uma notação desta espécie é, para a existência de uma música tal como a que possuímos, de importância muito mais fundamental do que, digamos, a espécie de escrita fonética para a existência das formas artísticas linguísticas [...]. [...] uma obra de arte musical moderna, por menos complicada que seja, não poderia ser produzida, nem transmitida, nem reproduzida sem os meios de nossa notação: sem ela uma obra musical moderna não pode em geral existir em lugar algum e de nenhuma maneira, nem mesmo como uma propriedade interna de seu criador.<sup>49</sup>

Se as mais diversas culturas musicais, mesmo as mais racionalizadas, sempre dependeram fundamentalmente da tradição oral, de forma que a música esteve estreitamente conectada com a vida do próprio músico, o caminho trilhado no Ocidente desembocou numa situação praticamente oposta. E é a atenção dada ao desenvolvimento dos meios técnicos que permite vê-la com especial nitidez: sem uma notação musical tal como a que foi desenvolvida no Ocidente, por exemplo, “uma obra musical moderna não pode em geral existir em lugar algum e de nenhuma maneira, nem mesmo como uma propriedade interna de

da música, o que “significa apenas”, explicava o autor, escrever “sobre algumas condições sociais, a partir das quais se explica porque *apenas nós* temos uma música ‘harmônica’, embora outros círculos culturais apresentem um ouvido muito mais refinado e uma cultura musical muito mais intensa”. WEBER, Max. Briefe 1911-1912. In: \_\_\_\_\_. *Gesamtausgabe*. Abteilung II: Briefe/ Band 7. Tübingen: Mohr, 1998. p. 638. Desde essa perspectiva, a tese do etnocentrismo, sustentada por parte dos comentaristas desse estudo, perde em relevância.

<sup>48</sup> HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*, p. 106.

<sup>49</sup> WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, p. 119.

seu criador”.<sup>50</sup> É, portanto, o domínio consciente dos meios – que pressupõe sua exterioridade em relação àquele que domina – que permite a autonomização da música. Assim, o processo de subjetivação que se realiza na separação entre música e vida cotidiana também se desdobra numa progressiva separação entre o impulso criador e os meios técnicos que ele necessita mobilizar para se realizar, sendo que esses meios cada vez mais se apresentam como um conjunto objetivo de técnicas e procedimentos regido por uma “legalidade imanente”.<sup>51</sup> Consequentemente, a expressão da subjetividade do criador passou a depender, portanto, do manejo que ele faz dessa objetividade. Isso significa que, “[n]a composição de uma peça musical, depara-se, pois, com uma exteriorização do afeto pessoal próprio só na medida em que permitem os limites de uma atividade formadora predominantemente objetiva”.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Obra musical/composição, criador/compositor, passam a constituir o centro de uma cultura musical cujo dinamismo é radicalmente oposto ao das culturas de tradição oral. É justamente a incrustação do tempo histórico no tempo musical, que se realiza nesse processo de racionalização, que permitiu a perenidade das criações artísticas ocidentais e, conseqüentemente, a formação de um patrimônio musical baseado na transformação contínua e autorreferenciada da produção. “A possibilidade de considerar historicamente séries de peças ou artefatos musicais como soluções concretas a determinados problemas, como exemplos historicamente definidos de realizações compositivas concebidas em um marco social e ideológico determinado [...] está concatenada ao próprio conceito de tempo que se realiza nessas composições. Pelo contrário, a ausência do conceito de composição, a atitude radicalmente diferente frente ao tempo do músico não ocidental (ou o conceito temporal no Ocidente de certas tradições orais, não sujeitas ao reino do histórico), as dificuldades de todo tipo que encontramos em transpor a estas culturas musicais nossos conceitos de composição e de história, remetem finalmente à mesma coisa: história e composição por um lado, tradição e oralidade, por outro [...]”. CARRERAS, Juan José. La historiografía artística: la música, p. 280.

<sup>51</sup> No debate sobre as relações entre técnica e cultura, Weber afirma: “[...] a técnica tem, mesmo onde ela serve a conformações artísticas, sua própria legalidade imanente [*immanente Gesetzlichkeit*]”. WEBER, Max. Geschäftsbericht und Diskussionsreden auf dem ersten Deutschen Soziologentage in Frankfurt 1910, p. 11.740-11.741 [SSP, p. 454].

<sup>52</sup> HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*, p. 63. Assim, apresenta-se também a possibilidade de que a subjetividade seja cerceada pelo desenvolvimento dos “meios técnicos”. No texto introdutório à tradução norte-americana do estudo weberiano, Martindale e Riedel chegam à conclusão de que, do mesmo modo que o racionalismo ocidental “converte todas as coisas em relações calculáveis, Weber suspeita que o impulso para transformar a mais alta das suas expressões musicais em uma equação matemática estava poderosamente presente no coração da cultura musical do homem ocidental”. MARTINDALE, Don; RIEDEL, Johannes. *Max Weber’s sociology of music*, p. li-ii.



(RE)UNINDO AS SEPARAÇÕES

Em sua obra referencial sobre a sociologia de Weber, Gabriel Cohn mostrou como as reflexões epistemológicas e metodológicas daquele autor estão estreitamente unidas pelo laço da coerência com as suas investigações substantivas.<sup>53</sup> Seu estudo sobre música parece não contradizer essa situação. A capacidade da análise weberiana em demonstrar as particularidades do processo de racionalização da música ocidental, os seus sentidos e a sua significação cultural é, ao mesmo tempo, a comprovação da pertinência do método escolhido para compreender esse processo. Nesse sentido, Hurard destaca que

[o] tema da racionalização da música [se] reveste na obra de Weber de uma dupla significação. Não somente o sociólogo desejou fazer, de fato, a demonstração da racionalidade dos fundamentos da música e de sua completa permeabilidade ao movimento de racionalização que tem dominado a modernidade ocidental, mas, por adição, ele pôde justificar seu ponto de vista e a maneira como ele aborda a arte musical em seu conjunto através dos imperativos do método empírico. Os quais repousam, também, completamente sobre o conceito de racionalidade.<sup>54</sup>

Uma vez que o interesse pela especificidade da música ocidental se manifestava de variadas formas nos mais diversos campos de estudo que acolhiam a música como objeto, a originalidade da narrativa que Weber tece é, em grande medida, resultante da articulação entre a formulação que ele dá ao problema e o método que emprega para resolvê-lo. Em função dessa articulação, “o *sociólogo recorta seu objeto e conta a história musical desde uma perspectiva que não deve nada à história da música ou à estética, nem mesmo à história social da arte*”.<sup>55</sup> E

<sup>53</sup> COHN, Gabriel. *Crítica e resignação*.

<sup>54</sup> HURARD, François. *Musique, rationalité, histoire, chez Max Weber et Theodor Adorno*, p. 149.

<sup>55</sup> PEDLER, Emmanuel. *La sociologie de la musique selon Max Weber*. In: ESCAL, Françoise; IMBERTY, Michel (Dir.). *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, 1994, Paris. Paris: L'Harmattan, 1997. v. 2, p. 66. No Brasil, a contribuição metodológica de Weber para o estudo das artes foi devidamente ressaltada por Leopoldo Waizbort em seu artigo já citado sobre “Música e racionalismo em Weber”. Caberia aqui apenas destacar que a perspectiva weberiana oferece uma alternativa

as conclusões apontadas pela realização do estudo são capazes de colocar em primeiro plano o nó indesejável que une aquelas dimensões, alcançando, assim, o desdobramento final que une os demais desdobramentos apresentados neste trabalho. À separação entre “volição artística” e “meios técnicos”, no plano do método, corresponde uma situação histórica na qual essa separação alcançou um grau máximo de evidência. Assim, a primeira ganha em relevância em função da singularidade do fenômeno que motiva o estudo, e, ao mesmo tempo, é capaz de iluminar os aspectos da realidade histórica que são significativos para a sua compreensão. E talvez seja justamente essa “historicidade” do método, não como incontornável condicionante à qual gostaria de se subtrair a ilusão positivista, mas como profunda coerência com o objeto, que está na base da originalidade e da agudeza do estudo weberiano.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. Sociología del arte y de la música. In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *La sociedad*. Lecciones de Sociología. Buenos Aires: Editorial Proteo, 1969, p. 103-117.
- BRAUN, Cristoph. Einleitung. In: WEBER, Max. *Gesamtausgabe*. Band I/14: Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921. Tübingen: Mohr, 1998, p. 1-126.
- \_\_\_\_\_; REINHARD, Mehring (Colaborador). Torso und Synthese: Zu Max Webers “Musiksoziologie”. *MusikTheorie*. Laaber: Laaber-Verlag, n. 5, p. 237-245, 1990.
- CARRERAS, Juan José. La historiografía artística: la música. In: AULLÓN DE HARO, Pedro (Ed.). Teoría de la historia de la literatura y el arte. Madri: Verbun, 1994. p. 277-306. (Serie Teoría/Crítica 1).
- CHEW, Geoffrey; RASTALL, Richard. Verbete “Notation” (III, 4: Mensural notation from 1500: Notes). In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. Londres: MacMillan, 2001.
- COHN, Gabriel. *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
- DEL GROSSO DESTRETERI, Luigi. Max Weber e la sociologia della musica. *Studi di Sociologia*, Milão, v. 1, p. 55-62, 1982.

para os tipos de abordagem ao fenômeno artístico que oscilam entre uma perspectiva idealista, interessada em vasculhar os labirínticos meandros da subjetividade do artista em busca dos nexos explicativos que desvendariam os segredos de determinada obra, e as perspectivas que buscam dissolver a obra de arte nas condições sociais de produção e consumo de objetos artísticos.

DUNCAN, Dudley. Max Weber's unlucky number. *Sociological Theory*, Washington: American Sociological Association, v. 11, n. 2, p. 230-233, 1993.

FEHÉR, Ferenc. Weber e la razionalizzazione della musica. *Aut Aut*, Florença: La Nuova Italia, n. 225, p. 55-67, 1988.

\_\_\_\_\_. Música y racionalidad. In: HELLER, Agnes; FEHÉR, Ferenc. *Políticas de la postmodernidad*. Ensayos de crítica cultural. Barcelona: Ediciones Península, 1998. p. 101-146.

GAJDENKO, Piama P. Die Idee der Rationalisierung in der Musiksoziologie von Max Weber. *Kunst und Literatur*, Berlim: Volk u. Welt Verlag, v. XXV, n. 1, p. 95-106, 1977.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Lisboa: Edições 70, 1994.

HILEY, David; SZENDREI, Janka. Verbete “Notation” (III, 1 (v) (b): Plainchant: Pitch-specific notations, 11<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> centuries). In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. Londres: MacMillan, 2001.

HURARD, François. Musique, rationalité, histoire, chez Max Weber et Theodor Adorno. In: BRAUN, Lucien. *Musique et philosophie – Cahiers du Séminaire de Philosophie*, Strasbourg: Centre de Documentation en Histoire de la Philosophie, n. 4, p. 141-171, 1987.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. *Um universo de pensamentos musicais na escrivainha de um sociólogo: Max Weber e “Os fundamentos racionais e sociológicos da música”*. Campinas, 2010. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

MARTINDALE, Don; RIEDEL, Johannes. Max Weber's sociology of music. In: WEBER, Max. *The rational and social foundations of music*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1958, p. xii-lii.

MITZMAN, Arthur. *La jaula de hierro: una interpretación histórica de Max Weber*. Madri: Alianza Editorial, 1976.

MORATÓ, Arturo R. La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber. Sociología de la música. *Papers: Revista de Sociología*, Barcelona: Ediciones Península, n. 29, p. 9-61, 1988.

MUÑOZ, Blanca. Reflexiones sobre la sociología de la cultura y de la música en la obra de Max Weber: un análisis crítico. *Kobie. Bellas Artes*, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, n. 8, p. 91-100, 1991.

PEDLER, Emmanuel. La sociologie de la musique selon Max Weber. In: *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, 1994, Paris. Paris: L'Harmattan, 1997. v. 2, p. 59-120.

PORRES, Alexandre T. *Processos de composição microtonal por meio do modelo de dissonância sensorial*. Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Música do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

RIEMANN, Hugo. *Historia de la Música*. Barcelona: Labor, 1958.

- RIEMANN, Hugo. *History of music theory: polyphonic theory to the sixteenth century*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1962.
- SERRAVEZZA, Antonio. Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y la estética. *Sociología de la música. Papers. Revista de Sociología*. Barcelona: Ediciones Península, n. 29, p. 62-78, 1988.
- \_\_\_\_\_. Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione. *Musica e Storia*. Venezia-Bolonha: Il Mulino, ano 1, n. 1, p. 175-209, 1993.
- SIMMEL, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla, 2003.
- WAIZBORT, Leopoldo. Introdução. In: WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 23-52.
- \_\_\_\_\_. Música e racionalismo em Weber. A sociologia de Max Weber. *Cult*, São Paulo: Editora Bregantini, ano 11, n. 124, p. 55-57, 2008.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.
- \_\_\_\_\_. Briefe 1911-1912. In: WEBER, Max. *Gesamtausgabe*. Abteilung II: Briefe/ Band 7. Tübingen: Mohr, 1998.
- \_\_\_\_\_. Der Sinn der “Wertfreiheit” der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Werke*. Berlin: Directmedia, 2004 (CD-ROM).
- \_\_\_\_\_. Geschäftsbericht und Diskussionsreden auf dem ersten Deutschen Soziologentage in Frankfurt. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Werke*. Berlin: Directmedia, 2004 (CD-ROM).
- \_\_\_\_\_. Roscher und Knies und die logischen Probleme der historischen Nationalökonomie. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Werke*. Berlin: Directmedia, 2004 (CD-ROM).
- \_\_\_\_\_. Vorbemerkung. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Werke*. Berlin: Directmedia, 2004 (CD-ROM).
- \_\_\_\_\_. Wirtschaft und Gesellschaft. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Werke*. Berlin: Directmedia, 2004 (CD-ROM).
- WEISS, Johannes. *Weber and the Marxist world*. Londres; Nova York: Routledge & Kegan Paul, 1986.
- WRIGHT, Owen et al. Verbete “Arab music”. In: SADIE, Stanley (Org.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Londres: MacMillan, 2001. p. 797-833.

#### ABREVIACÕES UTILIZADAS

- RS: Religionssoziologie  
 SSP: Schriften zur Soziologie und Sozialpolitik  
 WL: Wissenschaftslehre  
 WuG: Wirtschaft und Gesellschaft