

## **A EXPERIÊNCIA DO TEMPO NO EXPRESSIONISMO MUSICAL DE SCHOENBERG, SEGUNDO ADORNO**

Philippe Curimbaba Freitas<sup>1</sup>  
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

### **RESUMO:**

O presente artigo pretende sustentar que o diagnóstico adorniano sobre perda da experiência qualitativa do tempo no expressionismo de Schoenberg pode ser desdobrado a partir da mobilização de dois conceitos da musicologia: o trabalho temático e a harmonia tonal. Ambos os conceitos estão associados a procedimentos compositivos em virtude dos quais logrou-se, na música anterior ao expressionismo, uma continuidade temporal que obedecia a uma necessidade, isto é, não contingente, ou fortuita. A dissolução da continuidade temporal na obra expressionista de Schoenberg é, portanto, resultado do abandono destes mesmos procedimentos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música expressionista; Temporalidade; Trabalho temático; Harmonia.

## **TEMPORAL EXPERIENCE IN SCHOENBERG'S MUSICAL EXPRESSIONISM ACCORDING TO ADORNO**

### **ABSTRACT:**

This article aims to sustain that Adorno's diagnostic of the desertion of qualitative temporal experience in Schoenberg's expressionism can be unfolded through the mobilization of two concepts of musicology: thematic work and tonal harmony. Both concepts are associated to compositive procedures due to which music previous to expressionism attained a temporal continuity that obeyed a necessity, namely, that was not contingent or fortuitous. Therefore, the dissolution of temporal continuity in

---

<sup>1</sup> Bacharel em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo – Brasil, mestre em música pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo – Brasil, Professor de filosofia da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), São Paulo – Brasil. E-mail: [pcurimbaba@uol.com.br](mailto:pcurimbaba@uol.com.br)

Schoenberg's expressionist work is a result of the refusal of these procedures.

**KEYWORDS:** Expressionist music; Temporality; Thematic work; Harmony.

Se lançarmos um olhar às reflexões de Theodor Adorno tecidas sobre a obra de Schoenberg no primeiro ensaio de sua *Filosofia da Nova Música* – intitulado “Schoenberg e o Progresso” –, observamos como o filósofo encontra nessa música o mesmo sintoma que também caracteriza a racionalidade instrumental do pensamento esclarecido, de acordo com a *Dialética do Esclarecimento* (ADORNO e HORKHEIMER, 1985): a impossibilidade da experiência do novo. Tanto na música, reduzida ao princípio da série de doze sons, como na dominação positivista do mundo por meio da classificação, do ordenamento e do cálculo, subjaz a ideia de que tudo aquilo que surge à consciência como novo é redutível a um esquema pré-estabelecido, em virtude do qual aparece imediatamente como repetição de algo que já é, portanto já não como novo. Dito de outro modo, tanto a racionalidade musical como a racionalidade geral da civilização ocidental de meados do século XX manifestam uma impossibilidade da experiência qualitativa do tempo, já que este, tomado como um fenômeno imediatamente catalogável e representável espacial e numericamente, deixa de existir enquanto *duração* e *transformação*<sup>2</sup>. A música de Schoenberg é aqui tomada não pelo seu interesse ou mérito individual, mas por representar um dos pólos que, junto com o seu oposto – a música de Stravinsky –, organiza conceitualmente o vasto campo da composição musical da primeira metade do século XX. Assim, esse diagnóstico não se limita à música de Schoenberg, já que Adorno identifica no compositor uma tendência ao incremento da força produtiva musical que determinava a consciência musical geral da época. Assim, todos os compositores teriam que, de um modo ou de outro, lidar com ela.

Nossa proposta neste artigo será menos a de traçar um olhar panorâmico, acompanhando os passos de Adorno, do que a de observar de que maneira, para Adorno, essa perda da experiência do tempo testemunhada pela obras é produzida a partir do princípio imanente destas mesmas obras. Como isto requer uma consideração sobre as obras singulares, nos limitaremos a desenvolver tal proposta focando-nos na avaliação de Adorno sobre a obra expressionista de Schoenberg, e tecendo algumas reflexões especialmente sobre o seu drama musical *Erwartung Op. 17*.

---

<sup>2</sup> No ensaio Para a fenomenologia da música, Carl Dahlhaus lança mão da distinção bergsoniana entre *tempo espaço* e *tempo duração* para pensar sobre a temporalidade musical. Ao contrário do tempo espaço, o tempo duração não pode ser apreendido imediatamente, mas apenas mediante o suceder das notas musicais (DAHLHAUS, 2003).

A pedra angular do pensamento de Adorno a respeito do expressionismo musical schoenberguiano é o princípio da expressão, pois nele reside a singularidade histórica das obras expressionistas. O princípio da expressão não nasceu com o expressionismo, mas na música anterior ela ganhava um sentido diferente. Música expressiva era aquela cujos caracteres eram meros signos, que comunicavam um significado extra-musical e independente da música. A música podia, assim, expressar um ou outro afeto – a alegria, a tristeza, a fúria, o amor – em função de quais caracteres musicais empregava. A música, diz Adorno, devia simular paixões. Em seus *Ensaio sobre Wagner*, o filósofo vai ainda mais longe e atribui um caráter de *alegoria* ao expressivo wagneriano, pois nas Óperas de Wagner a expressão não desempenha uma função representativa apenas localizada, relativa a uma ou outra parte ou seção da peça, mas um papel narrativo análogo àquele dos personagens (ADORNNO, 2008). Não obstante, os conteúdos e afetos representados pela música também pré-existem em relação a ela, e a função desta é unicamente a de meio, ou de significante. Assim, a expressão da música anterior ao expressionismo ainda implica uma subordinação da música a conteúdos conceituais, extra-musicais. É neste ponto que se situa a transformação do Schoenberg expressionista:

[Em Schoenberg], o único momento propriamente subversivo é a mudança de função da expressão musical. Já não se simula paixões, mas se registra, no meio da música, emoções indissimuladamente corpóreas do inconsciente, *shocks* e traumas. Atacam os tabus da forma já que estes submetem tais emoções à sua censura; racionaliza-as e os transpõe em imagens (ADORNNO, 2009a, p.43).

O sentimento se emancipou do conceito: o que aparece são gestos e *shocks* não intencionais e não meios de acesso aos conteúdos conceituais; são rupturas e contrastes abruptos que seguem o fluxo do inconsciente e não *topos* musicais precisamente configurados e claramente identificáveis que desempenha função significante. O expressionismo schoenberguiano não remete a conceitos universais – como o de alegria, tristeza, piedade etc. –, mas ao organismo: “Já que esta música deve sua origem a um impulso por assim dizer vegetal, já que precisamente sua irregularidade se assemelha a formas orgânicas, em nenhuma parte é uma totalidade” (ADORNNO, 2009a, p. 44). A expressão pretende fixar o Eu imediato, ainda não submetido à coerção social, que no campo estético é desempenhada pelos cânones formais e estilísticos.

Adorno recorre à metáfora do sismógrafo para ilustrar o procedimento compositivo do drama musical *Erwartung*. A expressão se assemelha ao sismograma, documento em que os abalos sísmicos ficam registrados. Ausentes todos os meios tradicionais de elaboração musical, a expressão adquire um caráter documental, já que meramente registra *shocks*,

expondo-os nus, frescos, sem aplicar-lhes qualquer tipo de elaboração. “As primeiras obras atonais são documentos no sentido dos documentos oníricos da psicanálise. Na primeira publicação sobre Schoenberg, incluída em um livro, Kandinsky chamou aos seus quadros ‘nus cerebrais’ ” (ADORNO, 2009a, p. 43). A postura expressionista aspira, assim, ao singular puro e simples, sem a mediação dos universais e, neste sentido, realiza uma crítica da música tradicional, na qual

(...) se introduzem elementos pré-estabelecidos e sedimentados em fórmulas como se fossem a necessidade inabalável deste caso singular; (...) este aparece como se fosse idêntico à linguagem formal pré-estabelecida. Desde o começo da era burguesa toda grande música gostou de simular como realizada sem fissuras esta unidade e de justificar a partir de sua própria individuação a convencional legalidade universal à qual está submetida (ADORNO, 2009a, p. 43).

A despeito do caráter de aparência – e, portanto, de falsidade – que a música tradicional adquire em virtude dessa simulação de uma conciliação feliz entre as partes e o todo no seu processo de racionalização, Adorno também identificava na grande música tradicional o avesso desse processo, dessa subsunção do particular ao universal. Se é verdade que a música, enquanto espiritual, buscou uma superação dos momentos particulares por meio da construção e da articulação intra-musical, também é verdade que essa força de unificação sempre se exerceu num confronto com os elementos heterônomos, resistentes ela. Na música moderna ocidental sempre houve, diz Adorno, uma relação tensa entre singular e universal. Sua conciliação sem fissuras só é forjada na música fetichizada, em que o singular se dissolve no universal, isto é, em que todo singular é eliminado em nome de uma universalidade abstrata e fechada, que se apresenta como algo em si mesmo inspirado, pleno de sentido e, portanto, “expressivo” (ADORNO, 2009b). É o que ocorre, segundo o filósofo, nas reiteradas repetições do esquema cadencial que preenchem, do começo ao fim, o *Prelúdio em dó Sustenido Menor* para piano, de Rachmaninoff (ADORNO, 2006, p. 290-1). Tanto na música alegórica de Wagner como nas incessantes cadências de Rachmaninoff, a expressividade desemboca em fetichismo justamente em virtude desse congelamento do universal<sup>3</sup>. Entre as sequências de Wagner e as repetições cadenciais de Rachmaninoff, Adorno identifica algo em comum: uma temporalidade musical não desdobrada a partir da lógica do material musical, mas construída por meio de esquemas

---

<sup>3</sup> Isto não significa que Adorno nega a ambos os compositores qualquer valor estético. No caso de Rachmaninoff isto é plausível, mas Wagner, pelo contrario, é tomado por Adorno como um compositor complexo, pois nele a adoração fetichista coexiste com traços profundamente progressistas.

exteriores de repetição – no caso específico de Wagner, pela progressão harmônica.

Os *topos* musicais – facilmente reconhecíveis, portanto frequentemente empregados pelos compositores do tonalismo como meio expressivo – foram abolidos na música expressionista, pois eram sentidos como estorvos na busca pela expressão imediata. Sua abolição se efetivou pela renúncia de dois procedimentos largamente utilizados pelo tonalismo: o trabalho temático e a harmonia tonal. O trabalho temático inclui todos esquemas de projeção temporal dos materiais musicais a partir de simetrias rítmico-melódicas. Suas repetições simétricas permitem, por exemplo, que uma peça de 128 compassos – isto é,  $2^7$  – seja construída a partir de uma única frase de dois compassos. Assim, a consequência mais direta do abandono do trabalho temático é a contração temporal, observada nas peças de Schoenberg entre os anos de 1908 e 1913. Este período da produção de Schoenberg foi marcado por obras de pouca duração, muitas das quais consistem em pequenas peças independentes, como as *Peças para piano* op. 11, as *Canções sobre os poemas de Stefan George* op. 15, e os *Três vezes sete poemas de Pierrot Lunaire* op. 21. Evidentemente não se pode incluir *Erwartung* – cuja duração pode facilmente chegar meia hora – entre as peças breves desse período, no entanto isto não se deve ao trabalho temático, que lhe é estranho, mas ao suporte do texto, e do seu conteúdo verbal. Do ponto de vista do material musical, *Erwartung* se assemelha às demais peças compostas nesses anos: o anseio pela expressão imediata faz desaparecer os esquemas de dilatação temporal, dos quais depende a direcionalidade musical.

A abolição do trabalho temático não implica apenas a ausência de repetições temáticas. Na música tradicional, a simetria rítmico-melódica se dá em vários níveis de organização do material, e assim constroem-se motivos, temas e subdivisões de temas, unidades estas que dificilmente podem ser apreendidas conscientemente enquanto figuras musicais a não ser em virtude dessas repetições simétricas. Uma boa ilustração disto podemos encontrar em uma análise feita por Hanslick das simetrias de uma frase de oito compassos da abertura de *As criaturas de Prometeu*, de Beethoven:

*As criaturas de prometeu*, de Beethoven<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Este exemplo musical foi extraído do próprio livro *Do Belo Musical*, de Hanslick (2011, p. 25).



Perante o sentido interior do ouvinte constrói-se, pois, na *melodia* a simetria entre o primeiro compasso e o segundo, em seguida entre estes dois e os dois seguintes, por fim, entre os quatro primeiros compassos, como um grande arco estendido, para outro igual em extensão e correlativo aos quatro compassos ulteriores. O baixo que marca o *ritmo* assinala o começo dos três primeiros compassos com um golpe de cada vez, o quarto, com dois golpes, e de igual modo, nos quatro compassos seguintes. O quarto compasso constitui, pois, aqui uma diferença perante os três primeiros; tal diferença torna-se simétrica pela repetição nos quatro compassos ulteriores e alegra o ouvido como um rasgo de novidade no velho equilíbrio. A harmonia do tema mostra-nos, por seu turno, a correspondência de um arco grande com dois pequenos: ao acorde de *Dó maior* dos quatro primeiros compassos corresponde o acorde de segunda no quinto e sexto, em seguida, o acorde de quinta e sexta nos compassos sétimo e oitavo (HANSLICK, 2011, p. 25).

A ausência de simetria tem, portanto, implicações muito além da mera ausência de repetição temática, sendo mesmo difícil sustentar, no caso de *Erwartung*, a presença de temas, constituídos por meio de repetições motívicas e simetrias rítmicas na micro-estrutura, como estas apresentadas por Hanslick no exemplo de Beethoven, em que, por exemplo, um acorde “corresponde” a outro devido à posição simétrica na frase. Podemos pensar em alguns exemplos de repetições motívicas identificadas por Hans-Heinz Stuckenschmidt em *Erwartung* (STUCKENSCHMIDT, 1993, p. 131-2) que, não fosse a distancia temporal que separa cada ocorrência desses motivos, possivelmente seriam facilmente identificáveis, mas que ao estarem, por assim dizer, pulverizadas ao longo da música e distribuídas pelos diferentes planos sonoros da textura, não estabelecem entre si relações temporais diretas, portanto não constituem temas.

Em termos estéticos, a abolição do trabalho temático é uma das manifestações da crítica da autonomia da forma musical. Emblemático do espírito clássico, o princípio de autonomia da forma musical foi capaz de

salvar a música tanto do imediatismo como do academicismo. Na grande música autônoma do classicismo de Viena, as “superficialidades”, os “estímulos aos sentidos”, as melodias “profanas” e todos os elementos musicais estáticos e imediatos são absorvidos e submetidos ao princípio unitário de organização formal do classicismo. Esta síntese musical supera o caráter efêmero dos “difusos instantes do saboroso”, realiza uma crítica dos momentos particulares, impedindo que eles se dissolvam como mera aparência. Por outro lado, os momentos particulares impõe resistência à hipóstase do todo: a superioridade do “galante” na música de Haydn frente ao acadêmico reside no fato de que o princípio formal unitário não encontra, em Haydn, sua legitimação em si mesmo, mas no confronto com seu oposto, isto é, como os elementos efêmeros que pretende superar (ADORNO, 2009b, p. 18). Ainda assim, o princípio unitário apresenta-se como uma lei formal à qual todos os elementos particulares devem se submeter, razão pela qual podemos identificar nessa música uma autonomia da forma.

Se para Mozart, Haydn e Beethoven – os três principais nomes do classicismo de Viena – a autonomia do princípio formal unitário se legitimava ao superar e articular os instantes musicais dispersos, ao ouvidos do Schoenberg expressionista ela era suspeita de reificação e, portanto, estéril frente às novas exigências expressivas. A esse sentimento de bloqueio expressivo resultante do princípio da autonomia da forma, o expressionismo schoenberguiano responde com a crítica da autonomia. Essa crítica se manifesta não apenas na rejeição dos esquemas de simetria rítmico-melódicas, mas também nas expressivas singularidades harmônicas que, emancipadas do centro tonal, rompem com o princípio da forma autônoma, isto é, nas

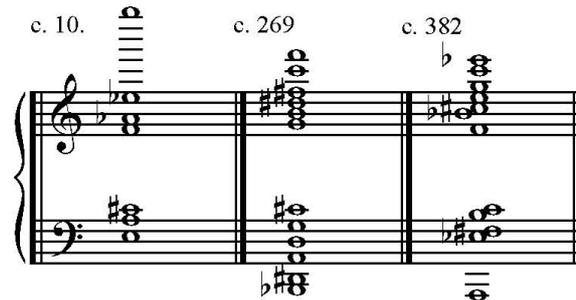
(...) manchas que contra a vontade do compositor se introduzem (...), como as mensagens do *isso*, que perturbam a superfície e, como os rastros de sangue nos contos, tampouco podem apagar-se com correções posteriores. A dor real as deixou na obra de arte como signo de que já não se reconhece a autonomia desta. É a sua heteronomia que desafia a aparência auto-suficiente da música (ADORNO, 2008, p. 43).

Em nota de rodapé, Adorno indica, entre outros, três exemplos de passagens musicais onde aparecem tais manchas, todos eles de *Erwartung*: são eles os compassos 10, 269 e 382. Se observarmos estes três compassos, percebemos que trata-se de trechos que quase reduzem-se a uma textura de melodia (canto vocal) com acompanhamento de acordes. Tais acordes são dissonâncias e, enquanto tal, instáveis, ambíguos: nitidamente não há entre eles nenhum que estabeleça uma relação inequívoca com uma nota fundamental, como o faz a tríade perfeita. Além disso, eles tampouco se encadeiam de modo a formar alguma progressão, cadência ou outro tipo relação catalogado pelas leis tonais da condução de acordes: poderíamos

dizer, estão simplesmente “registrados”. Aquilo que os precede ou sucede não se relaciona com eles por meio de intervalos entre fundamentais e tampouco se integram a ele como funções harmônicas no interior de um esquema pré-estabelecido. Não se trata de negar-lhes qualquer tipo de relação harmônica, mas pelo menos essas baseadas na unidirecionalidade harmônica própria do tonalismo<sup>5</sup>.

### Exemplo 11

Acordes dissonantes não resolvidos em *Erwartung*



No que diz respeito à ambiguidade tonal, tais acordes se assemelham ao acorde de *Tristão*<sup>6</sup>. Além disso, seria certamente possível encontrar relações intervalares entre eles, principalmente em virtude da ambiguidade causada pelo intervalo de trítono. Há ainda outros acordes ao longo da obra cujas relações com o arquétipo de *Tristão* são bem mais evidentes, e dos quais o melhor exemplo podemos encontrar no compasso 12, onde há um acorde formado pelo próprio arquétipo de *Tristão* sobreposto a uma quarta justa.

### Exemplo 12

Acorde de *Tristão* e acorde do compasso 12 de *Erwartung*



<sup>5</sup> Em *Apoteose de Schoenberg*, Flo Menezes (2002) apresenta o fim da harmonia tonal não como o fim de qualquer possibilidade de estruturação harmônica, mas como o fim da unidirecionalidade harmônica, motivo pelo qual prefere o termo “pan-tonalismo” ao tão frequentemente empregado “atonalismo”. Várias são as novas formas de estruturação harmônicas, apresentadas pelo autor neste livro.

<sup>6</sup> O acorde de *Tristão* é uma entidade harmônica dissonante que rendeu uma infinidade de trabalhos em musicologia em virtude do destaque que ganhou no prelúdio da ópera de Wagner *Tristão e Isolda*, do qual seu nome deriva.

No entanto, é necessário ter-se em conta uma diferença fundamental quanto à maneira como esses acordes são empregados em Wagner e no Schoenberg expressionista, diferença esta que depende mais das relações harmônicas do que dos acordes individualmente. Em Wagner os acordes ambíguos aparecem no interior de um discurso harmônico estruturado a partir de uma referência a um centro tonal de repouso, ainda que ele seja incerto e raramente apareça, ou apareça apenas “parafrazeado” (ADORNO, 2008, p. 47) por uma cadência de engano. As “aberrações” harmônicas muitas vezes predominam em relação às consonâncias, mas ainda assim o discurso harmônico de que elas formam parte pressupõe a tríade perfeita como repouso. A instabilidade do acorde é “estabilizada” na medida em que suas notas são cifradas, a partir de um acorde modelo constituído pela sobreposição de terças, em função de uma determinada fundamental, ainda que esta esteja ausente. Já em *Erwartung* a emancipação da dissonância implica não apenas um aumento dos elementos harmônicos expressivos – as dissonâncias – em relação às consonâncias, mas um abandono do sistema harmônico de assimilação da dissonância em posições relativas à tônica, isto é, como dominante ou subdominante. Tal como ocorre nos exemplos mencionados por Adorno e nesse que mostramos acima, o acorde instável permanece imanente à sua própria estrutura: não se dissolve temporalmente no interior de uma progressão harmônica unidirecional e, portanto, não se deixa compreender a partir do modelo da tríade, da referência a uma fundamental como centro tonal. Contra a autonomia do esquema harmônico abstrato, que absorve as dissonâncias e as toma como funções de um todo pré estabelecido, em *Erwartung* as dissonâncias se mantêm enquanto tais.

Assim como o esquema simétrico extensivo, a harmonia tonal também é um meio fundamental de que a música tradicional dispôs para garantir a continuidade do discurso musical, de modo que o abandono do sistema tonal e a emancipação das dissonâncias harmônicas frente aos esquemas de relação baseados na consonância também contribuíram significativamente para a falta de continuidade temporal e para a crítica da idéia de obra autônoma. A emancipação da dissonância, isto é, o direito que as excentricidades harmônicas ganham de existir por si mesmas, acentuando seus pontos fracos, e dispensando a referência à tríade consonante, é também uma emancipação das singularidades que se introduzem na música frente ao princípio da unidade da forma. Em Schoenberg, a emancipação da expressão frente aos esquemas exteriores, a emancipação da dissonância frente à consonância da tríade perfeita e a emancipação do singular frente ao princípio unificador da forma são faces do mesmo fenômeno.

Tanto na dimensão harmônica como na rítmico-melódica emancipação do singular em relação ao universal implicam, conforme vimos, o congelamento do tempo: cada momento musical permanece imanente a si mesmo. Sem dúvida, é possível encontrar relações motivicas e afinidades harmônicas no interior da peça, mas nada parece satisfazer

plenamente à questão sobre o que determina a sucessão entre as partes; sobre por que, após uma determinada seção, segue-se esta e não aquela. No caso de *Erwartung*, essa dissolução temporal ainda está presente no texto, semelhante, como observou Adorno, ao testemunho de uma paciente de psicanálise, que segue a livre associação de ideias. Se o diagnóstico sobre a reificação da razão ocidental e a consequente perda da experiência temporal – apresentado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Escramentamento* – estiver correto, a associação de Adorno entre a racionalidade musical e a racionalidade geral da civilização ocidental do século XX mostra-se adequada, pelo menos tratando-se do expressionismo. No entanto, o expressionismo exprime esta mesma experiência social tomando um caminho oposto. A racionalidade, por exemplo, da ciência positivista, caracterizada no primeiro da *Dialética do Esclarecimento*, depende da primazia de uma sistematicidade das ciências, capaz de absorver toda experiência particular em uma espécie de mapa pré-estabelecido. A radicalização do princípio expressivo, em contrapartida, manifesta-se como uma crítica, no plano estético, dessa mesma primazia do sistema que caracteriza a razão positivista. Ao mostrar o sofrimento social e os destroços que restaram deste mesmo progresso racional e material, sacralizado pelo pensamento positivista, a música expressionista passa a manifestar o mesmo tipo de sintoma daquilo que critica. A guerra ao sistema e aos cânones mostram-se impotentes frente à violência social que estes exercem sobre o sujeito. Antinomias como esta marcam, segundo Adorno, implacavelmente as experiências composicionais da primeira metade do século XX, e só apontam para uma possível superação a partir do momento em que começam a se desenvolver procedimentos de reconstrução da temporalidade musical a partir da lógica imanente do material, sem o recurso de esquemas temporais pré-estabelecidos<sup>7</sup>. Seja como for, se as antinomias da música expressionista – bem como as outras que constituíam o campo geral da composição musical do início do século XX – atestam sua limitação, sua insuficiência ao lidar com as questões com as quais se deparava, atestam também seu valor de verdade, na medida em que tais limitações não são exclusivas da arte, mas constituem a experiência social da qual ela participa. Se o expressionismo é impotente para superar a reificação do sistema – na ciência ou na música –, ela ao menos expõe a nú os destroços e os gritos de horror que tal reificação silencia.

### Referencias bibliográficas:

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

---

<sup>7</sup> Cf. *Forma en la nueva música e Vers une musique informelle* (ADORNO, 2006).

\_\_\_\_\_. *Obra Completa*. v. 16: *Escritos musicales I – III*. Madrid: Akal, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ensayo sobre Wagner*. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa*. v. 13: *Monografías musicales*. Madrid: Akal, 2008.

\_\_\_\_\_. *Obra Completa*. v. 12: *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2009a.

\_\_\_\_\_. *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa* v. 14: *Disonancias / Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009b.

DAHLHAUS, Carl. *Para a fenomenologia da música*. In: \_\_\_\_\_. *Estética musical*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Covilhã: Lusofonia, 2011.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Arnold Schoenberg*. Trad. Hans Hildenbrand. Fayard, 1993.