

MARCUS STRAUBEL WOLFF

Pensamento utópico de Koellreutter e sua matriz hegeliana: a construção de uma cultura planetária
DEBATES | UNIRIO, n. 17, p.197-218, nov. 2016.

Pensamento utópico de Koellreutter e sua matriz hegeliana: a construção de uma cultura planetária

Marcus Straubel Wolff

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM)

Resumo: Este trabalho é um desdobramento de um projeto de pesquisa em andamento acerca do pensamento estético de Koellreutter. Pretende-se demonstrar as afinidades entre as concepções do compositor e elementos contidos na filosofia de Hegel, sobretudo a concepção universalista de humanidade e a ideia de progresso, na qual a História aparece como processo racional e pré-determinado. Pode-se destacar ainda que o "Oriente" é visto pelo filósofo e pelo compositor como aurora da Humanidade, representando um nível inicial de desenvolvimento do Espírito (*Geist*), que se revela progressivamente através dos diferentes estágios de desenvolvimento até chegar a uma etapa final, que para o compositor já não é realizada pelo "mundo germânico", tal como em Hegel, mas por uma sociedade tecnológica universal. Analisando a correspondência entre Koellreutter e Tanaka, bem como outras fontes elaboradas na Índia e no Japão nas décadas de 1960 e 1970, pretende-se discutir o projeto koellreuttiano de elaboração de uma cultura planetária universal, que realizaria uma síntese a partir da oposição entre um "Oriente", valorizado por suas tradições musicais complexas, expressões de uma consciência intuitiva, e um "Ocidente", caracterizado por seu racionalismo fragmentador, do qual teriam derivado uma estética naturalista e o sistema tonal. Para realizar tal crítica, utiliza-se alguns conceitos elaborados por Georgina Born (2000) e John Corbett (2000), que permitem aproximar as criações do compositor de outras realizações utópicas baseadas numa fantasia de transculturação híbrida que, de certo modo, dão continuidade ao orientalismo conceitual inaugurado por John Cage.

Palavras-chave: Koellreutter. Utopia. Globalização. Hegelianismo. Orientalismo.

The utopian thinking of Koellreutter and its Hegelian matrix: the construction of a planetary culture

Abstract: This paper is an unfolding of a research project in progress about the aesthetic thought of Koellreutter. It is intended to demonstrate the similarities between the composer's ideas and elements contained in the philosophy of Hegel, especially the universalist conception of humanity and the idea of progress, in which History appears as a rational and predetermined process. It can be noted that the "Orient" is seen by both the philosopher and the composer as the dawn of Humanity, representing an initial level of development of the Spirit (*Geist*) that reveals itself progressively through the different stages of development up to reach a final step, which would not be carried out by the "German world", as in Hegel's thought, but by a universal technological society. Analyzing the

correspondence between Koellreutter and Tanaka and other sources produced in India and Japan during the sixties and seventies, we intend to discuss Koellreutter's project of constructing an universal global culture, which would be a synthesis resulting from the opposition between an "Orient", valued for its complex musical traditions seen as expressions of an intuitive consciousness, and an "Occident", characterized by its fragmenting rationalism, from which would have derived a naturalistic aesthetic and the tonal system. Some concepts developed by Georgina Born (2000) e J. Corbett (2000) were used to make such discussion, as they allow us to put the composer's works aside to other utopian achievements based on a fantasy of hybrid transculturation that, in a certain way, give continuity to a conceptual Orientalism started by John Cage.

Keywords: Koellreutter. Utopia. Globalization. Hegelianism. Orientalism.

Introdução

O maestro e compositor Hans Joachim Koellreutter (1915-2005) é conhecido por sua atuação no Brasil, desde sua chegada em 1937, como promotor de uma renovação musical e estética; mas a maioria dos trabalhos que tratam de sua produção musical e de sua atuação no cenário musical e educacional brasileiro raramente investigam as fontes de seu pensamento, as leituras realizadas por ele de autores importantes no campo da filosofia e da estética, como Hegel, Marx, Ernst Bloch, George Picht, Zofia Lissa, encontrados em sua biblioteca, que hoje integra o acervo da Fundação Koellreutter¹ Diversamente, o foco dessa pesquisa em

andamento, é o pensamento estético do maestro nascido em Freiburg elaborado a partir da crise ideológica, intelectual e política ocorrida entre os anos de 1948 e 1953 que levou ao esfacelamento do grupo Música Viva e à busca de novos caminhos tanto em sua produção musical quanto em seu pensamento estético.

Ainda que o Grupo Música Viva não seja o objeto deste trabalho, cumpre destacar, como ponto de partida, a posição assumida pelo compositor após o *II Congresso de Compositores e Críticos Musicais Progressistas*, ocorrido em Praga em 1948, quando as diretrizes estéticas preconizadas levaram os músicos engajados a uma simplificação de suas linguagens musicais e ao resgate de elementos nacionais de modo a ir de encontro às massas. Nesse momento, como indica Kater (2001), Koellreutter manteve sua posição contrária a essa orientação, defendendo uma

¹ As obras desses autores foram encontradas na biblioteca do compositor em levantamento das fontes primárias realizado no acervo da "Fundação Koellreutter", situada na ocasião no Centro de Documentação da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ, MG), campus Dom Bosco.

linguagem universalista, associada à técnica de composição dodecafônica. Para o musicólogo, “o compromisso de substituir agora a estética do ‘novo’ pela do ‘povo’ leva à ruptura do Grupo de Compositores Música Viva” (2001:100), logo após o grupo, sob a liderança de Claudio Santoro, ter se filiado à Sociedade Internacional de compositores Progressistas.

Cumprido destacar que Koellreutter, não se opunha ao que considerava ser o progresso da música e das artes em geral, mas, como escreveu em sua resposta à Carta Aberta de Guarnieri, compreendia que era “justamente no alto grau de veracidade e no realismo de sua arte” que estava o valor humano e artístico da produção dos jovens dodecafônistas que “lutam corajosamente por um novo conteúdo e uma nova forma” (Koellreutter 1950:7). Sem negar a possibilidade do folclore musical ser assimilado em seus traços característicos no contexto da técnica de composição dodecafônica, Koellreutter finalizava sua Carta Aberta, publicada em resposta a de Guarnieri², afirmando sua posição em favor da “luta contra essas forças que representam o atraso e a

reação, a luta sincera e honesta em prol do progresso e do humano na arte” que considera ser “a única atitude digna de um artista” (Koellreutter. 1950, p.7).

Tendo interpretado *O Banquete* de Mário de Andrade de forma a enfatizar o aspecto funcional da arte, Koellreutter já em artigo publicado pelo Boletim Música Viva n. 13, em abril de 1947, relacionava uma nova arte à uma nova sociedade, ao afirmar que a música no Estado Socialista deixaria de ser a expressão da “mediocridade das classes possuidoras” para se tornar “a mais alta expressão do ideal do povo inteiro” (1947:1). A fim de lutar contra o hedonismo frívolo que, segundo ele, caracterizava o relacionamento da burguesia conservadora com a arte, recupera o conceito mário-andradiano de “arte interessada”, compreendendo-a como aquela que se opõe ao princípio hedonístico da arte-divertimento e obedece ao princípio da utilidade que define como “a tendência de conceder às obras artísticas a significação de juízos sobre as manifestações da vida e o ativo entusiasmo que as acompanha sempre”, conforme esclarece em outro artigo (Koellreutter. 1948, p.1).

Deve-se destacar que a utopia de uma “nova arte” para uma nova sociedade a ser desenvolvida a partir do estabelecimento do Estado Socialista, não encontrou

² Refiro-me aqui à famosa “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, publicada por M. Camargo Guarnieri em 07/11/1950 em vários jornais do país. Utilizo a reprodução do documento em artigo do próprio autor (GUARNIERI, 1981: 11).

ressonância nem mesmo entre os membros do Grupo Música Viva, que se afastaram do dodecafonismo a partir de 1948³. Para evitar generalizações simplificadoras, cumpre notar que no caso de César Guerra-Peixe, diferentemente de Claudio Santoro que aderiu amplamente aos ditames do realismo socialista, ocorreram tentativas de conciliação entre a técnica dodecafônica e a utilização de elementos rítmicos brasileiros (em obras como seu Quarteto n. 1 ou no Duo para flauta e violino e em seus Divertimentos n. 1 e 2 para orquestra de cordas), antes que esse compositor se voltasse para a pesquisa das tradições populares, sobretudo no

nordeste brasileiro, a partir de 1950.

É interessante observar que o isolamento de Koellreutter, a partir do esfacelamento do grupo no final da década de 1940, não o levou a abrir mão de sua concepção linear da História que o levava a buscar uma correspondência entre o progresso artístico e o social a partir do conceito de arte interessada ou funcional, tal como deixa transparecer em sua Carta Aberta a Guarnieri ou numa carta a Santoro, datada de 20 de junho de 1948, em que considera o “passo atrás” (o retorno ao nacionalismo) desnecessário, ao afirmar que “o problema social da música pode e deve ser resolvido sem o ‘passo atrás’”, posto que “já avançamos muito nesse caminho”, ou seja, no caminho em direção a uma arte que corresponda a uma nova sociedade, estando o autor convencido de que “os talentos e os gênios encontrarão a solução pela clarificação do material novo – criado pela última fase da música burguesa – pelo descongestionamento de processos e por uma organização formal mais simples e mais inteligível” (Koellreutter apud Kater 2001:278). Aqui nesta passagem, o autor deixa clara sua concepção de história linear de matriz iluminista, fundamentada na noção de progresso e movida por uma racionalidade subjacente que articula os fatos e se desvela

³ Essa temática, constante no pensamento koellreuttiano, reaparece em “Music in the Changing World”, texto escrito em inglês na década de 1960 na Índia, não publicado, encontrado no acervo da Fundação Koellreutter na UFSJ. Neste artigo, o compositor criticava o exacerbado individualismo do sistema social capitalista, e o fato da música ter se tornado, neste sistema, “uma arte individualista (voltada) para uma elite”, defendendo a superação desse sistema pela organização social socialista, na qual “os meios de produção e distribuição” da riqueza ficariam “nas mãos da comunidade” (1968?: 3). Neste sistema, que vê como algo em preparação em quase todos os países, a música voltaria a ter um caráter utilitário, já que seria uma forma de comunicação à serviço da educação, da saúde, da propaganda, da publicidade e do Estado.

progressivamente. Se a música inteiramente nova, livre de preconceitos e verdadeiramente livre ainda não existe, como afirma logo adiante na mesma carta de 1948, é porque nem todos os estágios foram percorridos: a música inteiramente nova “não existe ainda. Mas haverá de existir, saindo da luta e do trabalho, como a própria organização social” (Koellreutter apud Kater 2001: 279).

A mesma concepção de história como processo racional e pré-determinado, de matriz iluminista, reaparece em textos posteriores do compositor, como “Music in the Changing World” (1968?) e “Understanding the New Music” (1969?). No primeiro artigo, há uma preocupação em definir o termo “Consciência”, conceito-chave para a articulação entre música e sociedade no seu pensamento, já que para ele, “o modo como vemos o mundo depende do nosso tipo de consciência” (1968?: 5). Assim, a consciência é definida como “a habilidade de perceber as relações humanas que nos constituem, de arranjar-las numa mútua relação de um ao outro”, sendo uma capacidade que “não se exaure no conhecimento formal”, nem no processo de pensamento lógico. Essa consciência, assemelha-se ao Espírito (“Geist”) em Hegel, que possui uma unidade e substância que “não se encontram na exterioridade, mas na interioridade, pois o

Espírito está em si mesmo” (Prado, 2010). Mas, se por um lado o conceito de consciência pode ter se desenvolvido inicialmente a partir da leitura das obras de Hegel encontradas em sua biblioteca⁴, por outro também pode ter sido reelaborado a partir do termo definido pelo escritor e filósofo indiano Aravind Ghose, (mais conhecido como Sri Aurobindo⁵, que utiliza o mesmo termo em sua obra “Der Mensch im Werden”, capítulo traduzido para o alemão da obra “Life Divine”, que o compositor adquiriu em 1968⁶. O fato é

⁴ Em sua biblioteca particular, doada a Fundação Koellreutter após seu falecimento, o autor dessa pesquisa encontrou a *Estética* de Hegel, publicada em 1955, que possui um ensaio introdutório de G. Lukács, além de um exemplar da *Filosofia da História*.

⁵ Aurobindo Akroyd Ghosh ou Ghose (Calcutá, 1872 – Pondicherry, 1950), mais conhecido como Sri Aurobindo foi um nacionalista indiano, que lutou pela independência de seu país, e também filósofo, escritor, poeta e iogue indiano muito respeitado em sua nação. Ele se uniu ao movimento pela independência da Índia do controle colonial britânico e, por alguns anos, foi um de seus principais líderes na primeira década do séc. XX, antes de se deslocar para a então colônia francesa de Pondicherry, onde desenvolveu sua própria visão do progresso humano a partir de uma síntese das tradições espirituais hindus. Uma importante apresentação do escritor ao público europeu foi realizada em por seu discípulo francês Satprem (1968).

⁶ Na tradição hindu, que Sri Aurobindo sintetizou, há um termo específico, em sânscrito, geralmente traduzido como consciência. Trata-se do termo *Chit* (ou “Cit”), que implica, na

que, sintetizando concepção de Hegel e de Sri Aurobindo, Koellreutter reformulou esse conceito de modo a diferenciar "as diferentes dimensões da consciência", observando "sua escalada evolutiva" (1968:5) e o fato de que "os vários estados de consciência diferem uns dos outros pelo número de dimensões que foram descobertas" (1968:5).

Desse modo, a música baseada na percepção de uma ou duas dimensões seria definida por ele como "plana, melódica", tal como o canto gregoriano e a música clássica indiana, sendo sua função o estabelecimento da comunicação Homem-Deus, seguindo uma tendência definida como espiritual, já que baseada na intuição. A mesma concepção de que essa consciência é uma mera espiritualidade natural é colocada por Hegel quando trata dos "povos orientais" já que para o filósofo "esse mundo tem por fundamento a consciência imediata, a espiritualidade substancial à qual a vontade subjetiva se

relaciona primordialmente como fé, confiança e obediência" (Hegel 1995: 95).

Se em Hegel cada civilização representa uma etapa do despertar do Espírito através de suas leis, de seu regime político, de suas leis morais e sua arte, no pensamento de Koellreutter, a estrutura musical expressaria uma evolução da consciência ao refletir diferentes percepções da realidade. Já em artigo de 1966, o compositor via a música indiana como "predominantemente mono-dimensional e excepcionalmente bidimensional" (1989), por estar baseada no princípio da sucessão dos sons e excepcionalmente no da simultaneidade. Escapou-lhe, desse modo a percepção da complexidade dos intrincados jogos entre os timbres executados pelos instrumentos de percussão e as melodias planas e modais dos instrumentos ou cantores solistas, gerando um intrincado diálogo entre ritmos, timbres e frequências cuja complexidade romperia com o modelo evolutivo da história da música proposto por Koellreutter. Mas o compositor prefere caracterizar essa tradição, em "A Música da Índia" (1960), como modal, plana e lisa, já que carece de nota sensível, tônica e dominante no sentido harmônico que, para ele, caracterizou a música ocidental desde o final do Renascimento.

tradução do pensador, em "força fundamental da existência, da qual a mentalidade é um termo médio; abaixo da mentalidade a consciência desce para dentro de movimentos vitais e materiais, para nós subconscientes; acima dela se eleva para dentro do Supramental, que para nós é supraconsciente" (1973:181). Assim, para Sri Aurobindo, *Chit* não é só "um poder de conhecimento, mas de vontade expressiva, não só de visão, mas também de criação" (Sri Aurobindo. 1973:181).

Desse modo, a estrutura musical refletiria diferentes percepções da realidade, tal como enfatiza em textos posteriores, como na *Introdução à Estética e Composição Contemporânea*, trabalho organizado por Salette Chiamulera e B. Zagonel (1985), quando esclarece que pelo termo “dimensão” compreende “a combinação simultânea, sucessiva ou concêntrica de sons” (1985:28), sendo que a Humanidade teria partido da percepção monodimensional – caracterizada pelo predomínio da sucessividade – passando para a percepção bidimensional – onde predomina a simultaneidade dos sons – até chegar à percepção tridimensional “tonal e concêntrica”, visando a comunicação entre os homens ou entre homem-espaco, seguindo uma tendência materialista, baseada na racionalidade.

Como etapa final dessa escalada evolutiva, coloca a música que reflete uma percepção multidimensional na qual “há uma integração de elementos contrários” (1985:28) que defenderá através da afirmação de uma estética relativista do impreciso e do paradoxal. Em “Music in the Changing World”, texto produzido na Índia na década de 1960 encontrado em nossa pesquisa no acervo da Fundação na UFSJ, o compositor já esboçava sua

concepção dessa nova música, como baseada num *continuum*, podendo estar baseada em diversos recursos, eletrônicos ou utilizando montagens sonoras, de modo a estabelecer uma comunicação “entre o homem e a humanidade” (1968?: 5), sendo suprarracional, integradora e de tendência intelectual.

As características dessa “nova música” começaram a ser esboçadas em “Understanding of New Music”. Nesse pequeno artigo, possivelmente elaborado para alguma palestra proferida no “Goethe Institute” de Delhi, o compositor distingue três características dessa nova música expressão última do processo evolutivo. A primeira seria a tentativa de realizar uma nova concepção de tempo; a segunda seria a tentativa de “ultrapassar a matéria composicional baseada no princípio dualista” (1969?:1); e a terceira seria “o experimento de criação de uma forma supra-racional de expressão” (1969?: 1).

Em relação ao primeiro tópico, o autor analisa que a nova música esteja a caminho de superar o conceito racional de tempo métrico, medido e automático que marcou a música ocidental nos períodos clássico e romântico. E conclui que “em sua expressão, portanto, parece que se aproxima da música sem tempo, sobredeterminando-se na liberdade de tempo, (em que) a ausência de tempo

torna-se consciente” (1969?:1). Aliás, o compositor realiza essa aproximação com a música tradicional indiana e sua concepção de tempo em “*Advaita*, concerto para sitar e orquestra” finalizado em 1970. Nessa obra, parte da concepção indiana de *raga*⁷, estrutura melódica baseada numa ordem ascendente e numa ordem descendente que possui notas principais podendo apresentar desenhos melódicos específicos, explorados através de improvisações de modo a revelar suas potencialidades estéticas (“*rasas*”), codificadas desde a época clássica do teatro sânscrito (séc. V d. C.). E toma por base o *raga Sohini*, cuja escala é exposta na capa da partitura. Procura também recriar a atmosfera de um *aláp*, uma espécie de prelúdio inicial dos estilos clássicos da música indiana em que predomina um tempo fluido no qual as durações não são medidas, sendo sentidas e manifestadas pelo intérprete livremente.

Todavia, para o autor, tal aproximação com a música clássica indiana, resgatando o que considerou ser um “tempo universal psíquico” (1969?: 1) não deveria ser vista como um retorno ao passado. Tratar-se-

ia, antes, de uma mudança de paradigma no campo da criação musical equivalente à mudança ocorrida no campo da física moderna. E se no campo da ciência tudo o que era considerado sólido, durável, denso, completo em si mesmo passou a ser visto como “dinâmico, livre, movente e transparente”, conforme indica, “em todos os campos da vida cultural vemos a mesma tendência a se ultrapassar o pensamento dualista” (1969?: 2). Assim, se a física quântica demonstra a unidade de espaço/tempo e de matéria/energia, na nova música nenhum dos elementos musicais, especialmente os temporais poderiam continuar sendo medidos de modo racionalista. Para o autor, “os aspectos sonoros parecem estar livres de todos os conceitos racionais” já que tais conceitos “foram integrados na quarta dimensão” (1969?: 2), tendo sido ultrapassados e consumados por uma nova consciência, mais ampla que denomina de suprarracional. Tal consciência, “integra o pensamento e sentimento racionais e irracionais e conduz a um mundo intelectual de sublimação que transcende o humano” (1969?:2), conclui.

Assim como em Hegel o desenvolvimento histórico foi visto como uma teodiceia universal na qual os fatos históricos teriam ocorrido “obedecendo a uma providência divina e, portanto, necessária e

⁷ Koellreutter teve acesso a esse conceito de *raga*, da música clássica indiana tanto através das aulas de sitar e canto com o prof. Vinayak Torvi em Delhi, quanto através de autores encontrados em sua biblioteca como Walter Kaufmann (1968) e P. Sambamoorthy (1952).

inevitável para a reconciliação do espírito consigo mesmo” (Prado 2010), no pensamento de Koellreutter a nova arte permitiria que o espiritual não fosse realizável apenas “de modo obscuro na emoção e imaginação” mas “na união com a consciência como (algo) concreto” (1969?:3). A ideia da revelação do “Geist” ao final da epopeia histórica está presente, portanto, tanto em Hegel quanto no pensamento koellreuttiano, ainda que para o filósofo iluminista a Razão seja “o conteúdo infinito, toda essência e verdade” (Hegel, 1995:17), enquanto para o compositor o “Geist” transcende a Razão, estando mais próximo do conceito indiano de “Chit” (Consciência) que conheceu através da leitura de escritores, poetas e filósofos hindus como Sri Aurobindo, R. Tagore e Swami Nikhilananda, cujas obras adquiriu na década de 1960⁸. Tal conceito possibilitou

⁸ No acervo da Fundação Koellreutter foram encontradas algumas obras de autores indianos como Sri Aurobindo (1964) e R. Tagore (1961) e Nikhilananda (1960) que fizeram parte da biblioteca particular do compositor e de Margarita Schack. Tais obras foram incluídas na bibliografia deste trabalho e também as obras de Hans Gebser (1963, 1966), filósofo polonês que teorizou sobre a necessidade de uma mudança da consciência humana a partir da compreensão do “espírito oriental”, o que possivelmente causou algum impacto na visão de mundo de Koellreutter, contribuindo para sua inserção na tradição de pensamento orientalista alemã com a qual tomou contato no Instituto Goethe de Nova Délhi (WOLFF, 2016).

que superasse o eurocentrismo de sua formação, ao mesmo tempo que o levou a buscar um diálogo com cientistas ligados à física quântica. A nova arte, tal como a compreendeu nesse período não seria expressão de um ideal metafísico do belo, uma vez que “o belo dualisticamente oposto ao feio seria irrelevante nessa concepção focada na avaliação de manifestações suprarracionais”⁹ (1969?).

Seria importante que nessa etapa final da evolução da humanidade a nova arte fosse compreendida pelas massas. Isso foi visto como necessário para que a arte não apenas expressasse a consciência mais ampla de modo mais completo como também para que cumprisse sua função social, tornando-se um veículo de comunicação para a nova sociedade. Anos mais tarde, em entrevista a Carlos Kater (1997), Koellreutter se remete ao problema da educação no Brasil durante o Estado Novo. Explica de que modo procurou, a partir

⁹ Em “Understanding of New Music”, o autor escreve:

“The creterion (sic) beautiful dualistically opposed to ugly is irrelevant, where the evaluation of super-rational manifestations is concerned. That does not mean a renunciation of beauty as such, so far as this so called beauty is not restricted to a spiritual tendency of the epoch, a convention or an interpretation dictated by sentiments (...) deisgnated (sic) as ‘harmonic’ or ‘natural’” (1969?:3).

da experiência vivida na Alemanha nazista, se contrapor à educação disciplinar, atuando em prol de uma educação que visava o homem de modo integral, sem se restringir a uma área específica. É assim que, rememora seu interesse pela formação interdisciplinar, desde a época em que foi atuar no embrião da faculdade de música da então chamada "Universidade da Bahia" em meados da década de 1950, onde encontrou apoio do reitor Edgard Santos para flexibilizar estruturas curriculares engessadas, reorganizando a estrutura do curso, introduzindo novos cursos como os de improvisação, acústica, estética e outros, complementando essa formação interdisciplinar com um departamento de difusão cultural, responsável pela divulgação da literatura musical de todas as épocas.

A mudança do cenário político, educacional e cultural brasileiro a partir de 1961, com o governo de Jânio Quadros, contribuiu fortemente para que Koellreutter desejasse se afastar do país, o que veio a ocorrer em 1963, com sua saída dos Seminários de Música da Universidade da Bahia. É sabido que a saída de Edgard Santos da reitoria dessa universidade afetou bastante a vida acadêmica e impactou diretamente nos projetos educacionais das escolas de música, teatro e dança dessa universidade. Koellreutter procurou, então, retornar a seu

país de origem, o que conseguiu com o apoio inicial da Fundação Ford e depois do Instituto Goethe.

A construção de uma cultura universal a partir do contraponto Oriente versus Ocidente

Tendo retornado à Alemanha, onde passou a dirigir o Departamento de Programação Internacional do Instituto Goethe em Munique, Koellreutter foi convidado pelo mesmo instituto a organizar seu setor de programação internacional na Índia, onde permaneceu até 1969, mantendo paralelamente sua atividade pedagógica na Escola de Música de Nova Délhi, conforme relata a profa. Saloméa Gandelman em seu prefácio à *Estética* (Koellreutter 1983:3). Em Delhi, como diretor do "Max Müller Bhavan", edifício do Instituto Goethe cujo nome homenageia o eminente pioneiro do orientalismo germânico, Koellreutter procurou criar condições para que o instituto se tornasse um lugar de troca de saberes entre indianos e europeus, num esforço para propiciar a compreensão mútua entre as culturas desses povos, através de seminários, grupos de estudos, palestras, cursos e concertos com professores estrangeiros e indianos¹⁰. Na

¹⁰ Em texto datilografado por Koellreutter, encontrado no acervo da Fundação que leva seu nome, há um relato das atividades desenvolvidas em 1966 no Instituto Goethe. É

capital da Índia, começou a estudar a música clássica indiana com o prof. Vinayak Torvi e a partir daí surgiram diversas composições híbridas para sitar, tabla e orquestra de câmara, inspiradas em conceitos hindus (como o vazio e a não dualidade), dentre os quais pode-se destacar o já mencionado concerto para sitar e orquestra (composto entre 1968 e 1970) e "Dharma", composição serial de estruturação planimétrica para harmônica e oito instrumentos. Após uma breve passagem pelo Brasil em 1970, seguiu para o Japão, a serviço do Instituto Goethe.

Nesse período em que residiu no Japão, Koellreutter conheceu Satoshi Tanaka, professor de alemão na Universidade de Meisel, em Tóquio, que havia realizado estudos de língua e cultura

interessante notar que ao lado do estudo do alemão pelos indianos, o diretor criou o estudo do hindi para estrangeiros e formou grupos de teatro apresentando peças em alemão e no idioma oficial da Índia. Além disso, o diretor afirma sua intenção de propiciar "a tradução de peças para teatro de escritores alemães para o hindi" (1966) e de publicar autores alemães e indianos, buscando a colaboração do *South Asia Institute*. Todas essas atividades, desenvolvidas por H. J. Koellreutter e Margarita Schack nesse período, algumas delas relatadas pela cantora Aruna Sunderlal em depoimento disponível no site do Instituto Goethe de Delhi ("An Die Musik: The Koellreutters in India", datado de 2010), demonstram o caráter dialógico de suas atuações na Índia neste período.

germânicas na Universidade de Keio e posteriormente em Munique. Koellreutter e Tanaka iniciam em 1974 um diálogo epistolar que continuou mesmo após o retorno do maestro para Munique e depois para o Rio de Janeiro. Essa correspondência escrita por ambos em alemão, formada por doze cartas, sendo a última datada de 24/06/1976, foi traduzida para o português, com o auxílio do próprio maestro/compositor, por Saloméa Gandelman e publicada em português como o título *Estética: à procura de um mundo sem "vis-a-vis"* (Koellreutter, 1983)¹¹.

Saloméa Gandelman identifica em seu prefácio à correspondência Tanaka – Koellreutter (1983) que ambos analisam os processos culturais

¹¹ Koellreutter preparou uma edição crítica dessa publicação no idioma original da correspondência e para ela escreveu um prólogo em alemão ao editor, o que revela sua intenção de divulgar seu pensamento estético para um público mais amplo. Além dos manuscritos datilografados dessa edição, o autor dessa pesquisa encontrou no acervo da Fundação que recebeu seu nome, uma carta do prof. S. Tanaka, datada de 04 de março de 1984, na qual aborda o tema dessa publicação em alemão. Tanaka, por sua vez, expandiu suas ideias a respeito das relações entre o Ocidente e o Oriente publicando em 1987 um trabalho sobre o tema (ver Tanaka, 1987). No exemplar encontrado no acervo da Fundação, encontra-se um exemplar desse livro com uma dedicatória a seu interlocutor, datada de 16/05/1988, na qual agradece o apoio recebido na elaboração desse trabalho.

do Oriente e do Ocidente em suas diferentes visões quanto à sua natureza. Assim, enquanto o ocidental elabora seu pensamento valorizando o novo e original, considerando que “o conservadorismo se prende ao ultrapassado e se opõe ao criativo”, como coloca Koellreutter (1983:35), o pensamento oriental seria tipicamente conservador, como defende Tanaka na quarta carta, onde coloca que “a cultura, baseada em conservadorismo, parece-me ser a *terra mater* de novas ideias e desenvolvimentos, isto é, de uma transformação cultural criadora” (1983:39). Há aqui um diálogo intercultural que revela as posições distintas de ambos em relação ao “Oriente” e “Ocidente”, contrapostos de modo esquemático dentro de uma dialética que encontrará sua síntese na utopia da emergência de um cultura planetária.

A análise dessa correspondência revela que para Koellreutter o Oriente oferece a possibilidade de superar o impasse gerado pelo “desacordo entre o artista e o meio social”, detectado no Brasil anteriormente (Koellreutter 1948:1) já que percebera de que modo as tradições musicais asiáticas haviam preservado o laço entre o compositor/intérprete e o público, mantendo a função comunicativa da arte a partir do compartilhamento de significados atribuídos aos

signos sonoros. Neste sentido, para ele as tradições musicais asiáticas permitiriam o resgate de “certos valores humanos”, tais como simplicidade, clareza, inteligibilidade e precisão que teriam se perdido no Ocidente “no decorrer de sua evolução histórica em direção a um individualismo voltado para o ego e um racionalismo que se acentua progressivamente” (Koellreutter 1983:18).

Assim como para Hegel a marcha histórica teria se iniciado num “Oriente” que engloba a China, a Índia, a Pérsia e ainda o Egito e a Judéia, uma certa caracterização do “Oriente” como ponto de partida, em contraposição ao “Ocidente” racionalizado, também está presente em textos publicados originalmente na Índia na década de 1960 (e traduzidos no Brasil após o seu retorno). Em “Música Ocidental e indiana: expressões de diferentes níveis de consciência” (1989)ⁱ, cuja versão original em inglês data de 1966, Koellreutter caracteriza a atitude de consciência indiana como intuitiva, em que o homem e o espaço não existiriam como entidades separadas, mas seriam vivenciadas numa unidade expressa socialmente através da comunidade e culturalmente através da música clássica indiana – uma tradição viva, na qual a ausência de uma consciência racional de espaço e tempo possibilitariam a manifestação

de um tempo experimentado e não de um tempo medido, o que de certo modo confirma a concepção hegeliana do oriente como um mundo que “tem por fundamento a consciência imediata, a espiritualidade substancial à qual a vontade subjetiva se relaciona primordialmente como fé, confiança e obediência” (Hegel, 1995:95). Assim, enquanto na música ocidental, o tempo é movimento dividido, sequência direcional, ordem numérica, quantitativa, o tempo na música indiana seria duradouro, sem começo nem fim, num movimento não-direcional, que conduz ao todo, à ordem qualitativa.

Esse processo de diferenciação do “pensamento oriental” com relação ao “ocidental” adquire um lugar central em “Música Ocidental e indiana: expressões de diferentes níveis de consciência” (1989)¹². Neste texto, o compositor de origem germânica denomina a atitude de consciência na qual se baseia a música clássica indiana, que chama de “intuitiva-periscópica”, uma

¹² Texto entregue ao autor dessa pesquisa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por ocasião da abertura de um curso sobre a música da Índia que teve continuidade numa viagem de estudos do compositor com seus alunos ocorrida a esse país em janeiro de 1989. O texto original foi publicado na Índia com o título “Indian and Western Music as Expressions of Different Attitudes of Consciousness” (1966), conforme indico na bibliografia.

atitude baseada na intuição e no pensamento circular. Certamente os motivos que o levaram a tal afirmação estão mais bem explicitados em seu artigo “A Música da Índia” (Koellreutter, 1962), no qual aborda a concepção mítica indiana do eterno retorno, onde “tudo é o mesmo” e o “movimento circular” gerado a partir dos ciclos rítmicos realizados pelos instrumentos de percussão. Contrasta tal atitude com a prevalecente na música clássica ocidental que denomina “racionalista-discursiva”, em que a compreensão se dá através de uma análise racional/ dedutiva dos fenômenos.

Sem precisar entrar no mérito da veracidade de suas representações do “Ocidente” e “Oriente”, vistas aqui como categorias geográfico-culturais dentro da perspectiva oriunda do orientalismo¹³, cumpre

¹³ Refiro-me à tradição de pensamento que elaborou categorias culturais a partir de uma contraposição de representações do Ocidente e do Oriente que se refletem e se apoiam mutuamente num jogo de espelhos. Para Edward Said, o orientalismo “não é um mero tema político de estudos ou campo refletido passivamente pela cultura, pela erudição e pelas instituições, (...) nem é representativo de algum nefasto complô imperialista ‘ocidental’ para subjugar o mundo ‘oriental’”. É antes uma distribuição de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é uma elaboração não só de uma distinção geográfica básica (...) como também de toda uma série de ‘interesses’ que

apontar o pensamento dialético formulado pelo compositor para explicar a necessidade de uma síntese cultural na qual Ocidente e Oriente sejam vistos como fatores complementares numa "cultura de integração" que se opõe à "cultura nacionalista que exclui os elementos que vem de fora e se prende ao passado", tal como escreve para Tanaka em 1975 (Koellreutter 1983:35). O caminho apontado para a construção dessa cultura planetária integradora é o de intercâmbio de ideias e experiências, mesmo que esse processo amalgamador não esteja isento de falhas e apropriações. Para ele, "a história (...) anula as imperfeições e separa o joio do trigo" (1983:35), pois ela é uma entidade governada pela razão, tal como na filosofia da história de Hegel.

A cultura planetária, preconizada por Koellreutter, estaria além das nacionalidades, sendo universal sem se tornar uma mistura indiscriminada de tudo o que foi criado, ainda que ao longo do processo de construção seja difícil evitar-se as misturas sem sentido que Tanaka considera frequentes no Japão moderno. O meio para a realização do propósito de se chegar a uma "integração planejada e consciente" (Koellreutter 1983:36) é a própria vontade e atividade humanas. Assim

como em Hegel, "apenas por meio dessa atividade é que esse conceito (a liberdade) e as suas próprias determinações serão concretizadas" (Hegel, 1995:27), também no pensamento utópico de Koellreutter a concretização da cultura planetária que servirá de contraponto ao avanço da ciência e da tecnologia depende da ação humana no sentido de "criamos uma cultura comum, acima das nacionalidades" (Koellreutter 1983:36).

Em que medida os indivíduos serão capazes de julgar objetivamente o valor (e o desvalor) dos fatores culturais no processo de construção da cultura universal? Sem recorrer às ações dos grandes homens, que para Hegel teriam "um caráter universal e superior às ações do homem comum" (Prado, 2010), Koellreutter, reconhece que o valor não é uma qualidade absoluta, mas exprime "uma relação dinâmica entre o objeto e o homem e entre o homem e a sociedade (1999:253). Assim, ao elaborar já na década de 1980 sua estética relativista do impreciso e paradoxal, o compositor de *Ácronon* afirma que "obras de arte tem valor sempre e exclusivamente para pessoas de uma determinada época ou de um determinado círculo cultural" (1999:253). Portanto, se o valor de uma obra é relativo e depende de sua função na sociedade, como será possível anular as imperfeições do processo, separando o que deve permanecer do que não

(...) o orientalismo não apenas cria como mantém (Said, 1990:24).

deve? Para isso é preciso considerar que a meta da História no pensamento hegeliano é a liberdade – “mas não uma liberdade individualista e isolada, confirmada no interesse do indivíduo por si mesmo, mas, pelo contrário, se trata de uma liberdade que se expressa na integração do indivíduo no todo” (Prado, 2010).

Do mesmo modo, no pensamento de Koellreutter seria preciso considerar a meta - a integração de razão e intuição, dos *modus operandi* do Ocidente e do Oriente – para que a “fantasia criativa” do artista adquirisse sentido, expressando valores humanos e um pensar globalizante, integrador, e promovendo a ampliação da consciência. Daí a importância do Oriente que, segundo ele, “preservou a arte de delinear, esboçar, insinuar e aludir” (1983:37) sem precisar descrever a natureza de modo naturalista, tal como ocorreu na arte ocidental. Seria preciso que o artista ocidental aprendesse com o Oriente “o que uma tradição racionalista de aproximadamente 400 anos nos fez esquecer”, conclui (1983:37).

É perceptível em alguns momentos da discussão com Tanaka uma essencialização indiscriminada das culturas do “Oriente” que são tipificadas e relacionadas a um passado milenar de modo a apagar os processos históricos que

levaram à construção de sociedades e culturas asiáticas bastante distintas. Na quarta carta a Tanaka, datada de 23 de setembro de 1975, Koellreutter afirma que a cultura japonesa “parece ser estática e deve ser compreendida como tal” (1983:45), tendo sido dinamizada pelo contato com a cultura europeia. Neste aspecto, Koellreutter atualiza um discurso orientalista que empoderou o ocidental a partir da tipificação, da generalização e da representação do que seria o oriental numa operação que Edward Said chamou de “orientalização do Oriente” (1990). Neste processo, o erudito ocidental (orientalista), em sua representação do Outro, descarta aquilo que não lhe interessa e enfatiza os elementos que refletem “uma projeção combinada de desejos e ansiedades ocidentais e uma reafirmação do controle ocidental”, como observou J. Corbett (2000:168).

Desse modo, o Japão é visto como tradicionalista, mas capaz de absorver o novo e, neste sentido, o Japão moderno é representado por Koellreutter como um laboratório de um processo de fusão cultural, já que percebe a capacidade da sociedade japonesa do pós-guerra de incorporar elementos culturais ocidentais, o que é criticado por S. Tanaka, para quem os japoneses “demonstram grande interesse por outras culturas,

principalmente pela ocidental, interesse tão grande que até chegam a perder, frequentemente a própria identidade” (1983:39). Seu interlocutor rebate essa afirmação questionando a ideia de “pureza das culturas”, algo que para ele nunca teve existência real, sendo produto de uma visão retrospectiva da história pouco fundamentada que compreende a identidade japonesa como algo estático, ignorando os conflitos e confrontos de ideias ocorridos, o que discute na quarta carta a Tanaka (datada de 23/09/1975). Antecipando os discursos a favor de uma pós-modernidade transcultural, Koellreutter já percebe o estabelecimento de um “mundo polivalente” no qual, de um lado os ocidentais já começam a se esforçar “para incorporar métodos comprovados provenientes de outros povos” (1983:38) e, de outro, os japoneses já estariam se submetendo “a um processo de aculturação que no mundo não tem similar” (1983:45).

O próprio compositor procura contribuir para o estabelecimento desse mundo híbrido e sem fronteiras ao incorporar a sonoridade de instrumentos não ocidentais em suas obras (como o sitar), bem como de conceitos oriundos das tradições filosóficas hindus e budistas (como “dharma” e “sunnyata”), criando um universo sonoro intercultural. Esses procedimentos poderiam

ser aproximados daqueles utilizados por Maurice Delage (1879-1961), um modernista francês que procurou renovar a linguagem musical francesa a partir de seus contatos diretos com a música indiana em 1909 e japonesa em 1912. Mas se Delage utilizava-se de transcrições de registros sonoros realizados em campo para incorporar diretamente a música indiana em “Quatres Poèmes Hindous” ou em “Ragamalika” (BORN, 2000), Koellreutter se nega a realizar esse tipo de apropriação direta das sonoridades indianas ou japonesas. Em “Advaita, concerto para Sitar e Orquestra” (1970) absorve apenas parcialmente o conceito de *raga*, da tradição musical indiana, já que reduz a *raga* utilizada (*raga Sohini*) a sua forma escalar (ver capa da partitura adiante¹⁴), no caso uma escala hexatônica que transcreve para a notação ocidental na capa de sua obra, sem considerar outros elementos que compõem essa estrutura melódica chamada de *raga* (tais como registros específicos, notas principais, notas ornamentadas, etc...).

¹⁴ Esse material faz parte do acervo da Fundação Koellreutter, tendo sido encontrado no acervo da Fundação, cujo diretor, prof. Dr. Marcos Filho, nos permitiu gentilmente reproduzir para fins acadêmicos.

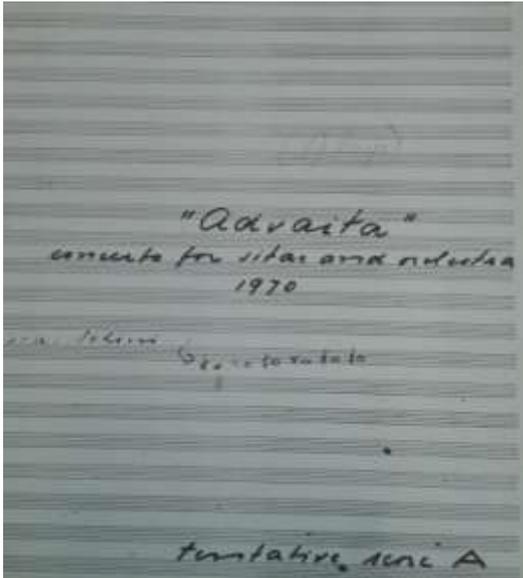


Figura 1. Frontispício do “Concerto para sitar e orquestra” (“Advaita”) de H. J. Koellreutter.

E não abre mão de um certo experimentalismo ao fazer uso de uma notação-roteiro (ver a seguir), que

“somente delineia a sequência dos signos musicais” (Mendes Neto 1999:33) indicando, neste caso, uma alternância entre partes compostas e trechos improvisados não apenas pelo solista, tal como ocorre na música clássica indiana, mas também por outros instrumentistas (ver roteiro a seguir). O compositor, desse modo, abre mão ao menos em parte da autoria da obra, deixando que os intérpretes sejam coautores da criação musical já que improvisam durante a execução da obra com base nas instruções do compositor, tal como John Cage havia feito em obras cênicas como “TV Köln” (1958) e “Theater Piece” (1960).

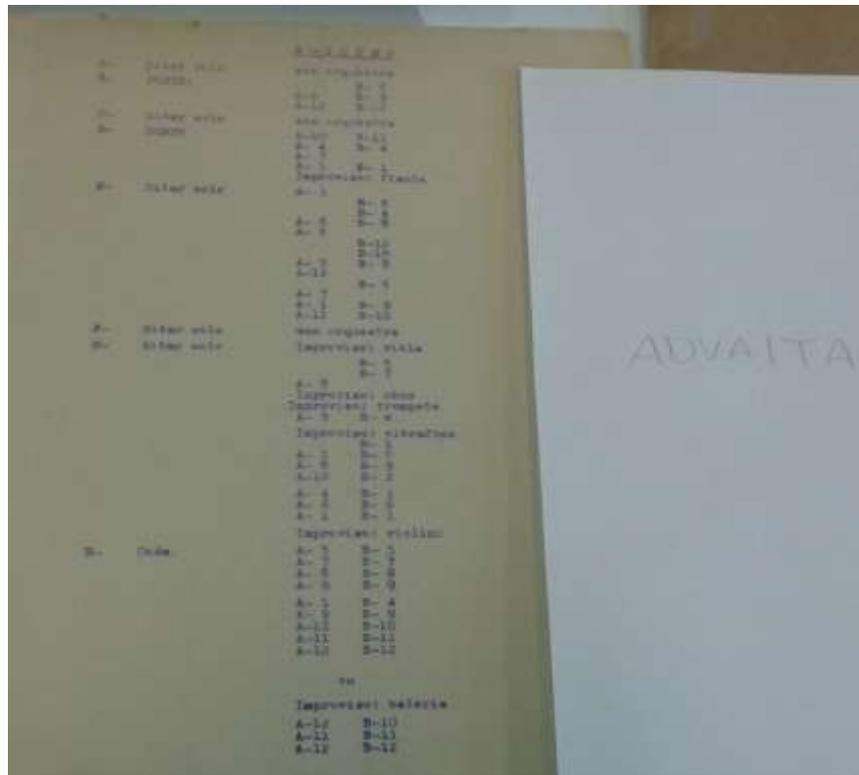


Figura 2. Notação-roteiro do “Concerto para Sitar e Orquestra” (“Advaita”) de Koellreutter.

Tanto em J. Cage quanto em Koellreutter essas realizações indicam uma tentativa de superar o individualismo que marcou a cultura ocidental e gerou a separação entre o compositor, o intérprete e o público. No lugar de um pensamento e ação centrados no eu do indivíduo, que se expressa através de formas fixas, ambos propuseram formas abertas, onde pensamento e ação são descentrados do eu para o coletivo. Desse modo, o processo de escolha e/ou permutação dos signos musicais pelos intérpretes poderia gerar um efeito imprevisto que rompe com a lógica causal. Neste aspecto, João Mendes Neto esclarece que o sentido buscado por Koellreutter era “o de transcender o racional, integrando o irracional numa abordagem mais ampla” (1999: 15). Tal abordagem procura, assim, substituir o pensamento dualista que restringe as escolhas a pares binários por um pensamento que integra “tanto um quanto outro”. A ambivalência que caracteriza esse princípio “compreende forças que aspiram à complementação e fusão, conservando harmonia” (1983: 61).

Ainda que o orientalismo não seja o tema central deste artigo cumpre salientar que o interesse pelas filosofias da

Ásia, especialmente pelas escolas do Vedanta e do Budismo proporcionou a Koellreutter a elaboração de uma reflexão que tornou possível um afastamento mais radical da linguagem musical de base europeia, num processo semelhante àquele ocorrido com John Cage (1912-1992). Sem abrir mão de um experimentalismo que recusa a imitação de sonoridades exóticas, os compositores aproximaram-se das “filosofias orientais” trazendo para o campo musical as ideias de paradoxo, relativismo e trivialidade e o desprezo pelo ego, contidas nessas escolas de pensamento.

John Corbett referiu-se a essa tendência do experimentalismo de “orientalismo conceitual”, em oposição à tendência de incorporação direta das sonoridades asiáticas que se desenvolveu a partir de Henri Cowell, sobretudo nos Estados Unidos. Para o pesquisador, “através de seu uso crescente do Zen (no lugar do uso do material musical exótico), Cage desenvolveu uma versão alterada do orientalismo, um orientalismo que não se baseia na aquisição de novos objetos sonoros mas preocupado com questões musicais irrespondíveis ou indeterminadas” (2000:170), ou seja sobre o que transcende à lógica da mente racional. Assim, tanto em Cage quanto

em Koellreutter a utilização de conceitos "orientais" possibilitou a invenção de experimentos cujos resultados poderiam escapar ao controle do compositor. Essa forma de orientalismo oblíquo ou enviesado, como colocou J. Corbett e Georgina Born, não é "a forma incorporativa ou sincrética com a qual o Ocidente está mais acostumado" (Corbett, 2000: 171). Todavia, numa análise final, o trabalho conceitual desses experimentalistas e sua admiração pelo hibridismo seriam meios para a realização de um universo utópico imaginário, em que "todas as músicas se misturam livremente sem preocupação com autoria nem propriedade" (Born, 2000:20). Corbett pergunta, então, em que medida tais "emergências utópicas" deveriam ser vistas como contínuas com formas imaginárias de orientalismo e como extensões de um mapeamento imperialista de um fantasioso espaço de alteridade que se consolidam na era da globalização, haja visto que exotismos, orientalismos e experimentalismos continuam a se proliferar e fortalecer. Consideramos uma questão pertinente que deve ser analisada com cuidado para não reforçar juízos de valor anacrônicos.

Para Koellreutter, que recebeu sua formação inicial num outro tempo e lugar, a

construção de uma sociedade planetária universal em que "Ocidente" e "Oriente" dialogassem seria uma pré-condição para que os indivíduos estivessem integrados, sendo capazes de perceber o que os condiciona e o que os liberta, não cabendo mais buscar a obra-prima, resultante da "busca da máxima eficiência na sociedade capitalista burguesa", mas abrir-se ao "jogo dialético de valores positivos e negativos" (1983:38) através dos quais a Humanidade evolui. Para o autor de *Dharma*¹⁵, "Oriente" e "Ocidente" representam atitudes de consciência distintas que dariam origem a diferentes culturas musicais que percebe como fatores complementares. Nessa dialética ocidente/oriente, torna-se necessário, que o artista compreenda "o mundo como um todo" e a cultura como "cultura da humanidade" para que possa contribuir para a emergência de uma nova

¹⁵ "Dharma", obra composta por Koellreutter para harmônica e oito instrumentos a partir do conceito hindu de "Dharma" que o compositor traduziu como lei, comportamento e ação desinteressada. É uma composição serial, de estruturação planimétrica, ou seja, que utiliza representações gráficas (diagramas), cujo conteúdo musical é interpretado pelos executantes a partir de sua leitura dos signos musicais. Tal leitura em múltiplas direções possibilita uma fusão de composição e improvisação, cujo resultado possui alto grau de aleatorismo, conforme indicou João Mendes Neto (1999).

consciência através da elaboração de uma nova arte.

Referências

BLOCH, Ernst. *Zur Philosophie der Musik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.

_____. *The Utopian Fiction of Art & Literature (selected essays)*. Cambridge/Mass: MIT Press, 1996.

BORN, Georgina. "Musical Modernism, Postmodernism and Others". G. Born; D. Hesmondhalgh (eds). *Western Music and its Others*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2000. p. 12-21.

CORBETT, John. "Experimental Oriental: New Music and Other Others". G. Born; D. Hesmondhalgh (eds). *Western Music and its Others*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2000. p. 163 - 185.

GEBSER, H. *Abendländische Wandlung*. Berlin: Ullstein Bücher, 1963.

_____. *Asienfibel: zur Verstandnis östlicher wesensart* (A Cartilha da Ásia: para uma compreensão do Espírito Oriental). Berlin: Ullstein Bücher, 1966.

GHOSE, Aravind (Sri Aurobindo). *Em Direção à Nova Consciência*. Salvador, Casa Sri Aurobindo, 1973. Trad. de cartas originalmente publicadas

sobre os títulos "Bases of Yoga" e "Lights on Yoga".

_____. *Der Mensch im Werden*. (trad. do cap. 23, Livro II de "Life Divine"). Pondichéry, Sri Aurobindo Ashram, 1964.

GUARNIERI, M. C. Meio Século de Nacionalismo. *Caderno de Música*. São Paulo, 7: 8-11, jun./jul. , 1981.

HEGEL, G. W. F. *Filosofia da história*. Brasília: UnB, 2005.

_____. *Aesthetik* (mit einem einführenden essay von G. Lukács. Hegels Asthetik). Berlin: Aufbauverlag, 1955.

KAUFMANN Walter. *The Ragas of North India*. Calcutta/ New Delhi/ Bombay: Oxford and IBH Publishing Co., 1968.

KATER, Carlos. Encontro com Koellreutter (entrevista realizada por Carlos Kater). *Cadernos de Estudo: Educação Musical* , nº 6. São Paulo: Atravez, 1997.

_____. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa editora/ Atravez, 2001.

KOELLREUTTER. H. J. O Músico Criador no Estado Socialista. *Boletim Música Viva* n. 13, p.1, abril 1947.

_____. Arte Funcional: a propósito de O Banquete de Mário de Andrade. *Boletim Música Viva* n. , p.1, 1948.

_____. *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*. Rio

de Janeiro: Tribuna da Imprensa, p 7, 23/11/1950.

_____. *A Música da Índia*. Rio de Janeiro: Embaixada da Índia, 1962.

_____. "Indian and Western Music as Expressions of Different Attitudes of Consciousness". Inam Rahman (ed.). *Music: East & West*. New Delhi: ICCR/ United India Press, 1966. p.43- 47.

_____. "Music in the Changing World" (texto datilografado). Delhi: s.e., 1968 (?).

_____. *Estética: à procura de um mundo sem "vis-à-vis"*. São Paulo: editora Novas Metas, 1983. Tradução de Saloméa Gandelman.

_____. *Música Ocidental & Indiana: expressões de diferentes níveis de consciência*. Texto não publicado. Rio de Janeiro, 1989. Traduzido do original em inglês por Sergio Bizetti.

_____. Sobre o Valor e o desvalor da obra de arte. *Estudos Avançados* nº 13 (37), 251-260. 1999.

MENDES NETO, João. *Implicações Estéticas do Relativismo no processo composicional em Ácronon de H. J. Koellreutter*. Rio de Janeiro. 1999. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Música. Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO).

NIKHILANANDA, Swami. *Der Hinduismus: Eine Bedeutung für die Befreiung des Geistes*. Berlin: Ullstein Bücher, 1960.

PRADO, Carlos. Razão e Progresso na Filosofia da História de Hegel. *Revista do Mestrado de História da USS*. jul.-dez.2010. p. 99 - 114. Disponível em:

http://www.uss.br/pages/revistas/revistaMestradoHistoria/v12n22010/pdf/005Razao_Progresso.pdf

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Tradução de Tomás Rosa Bueno.

SALDANHA, N. *Humanismo e História: problemas de teoria da cultura*. Rio de Janeiro, José Olympio/FUNDARPE, 1983.

SAMBAMOORTHY, P. *A Dictionary of South Indian Music & Musicians*. Madras: The Indian Music Publishing House, 1952.

SATPREM. *Sri Aurobindo or the Adventure of Consciousness*. Pondicherry: Sri Aurobindo Asram Press, 1968.

TAGORE, R. *Einheit der Menschheit (A Unidade da Humanidade)*. Freiburg: Hyperion Verlag, 1961.

TANAKA, S. *Zwischen Ost und West*. Tokyo: Meisei Universität Verlag, 1987.

WOLFF, Marcus Straubel. *Grupo Música Viva: Arte, Sociedade e Poder*. Rio de Janeiro: FUNARTE/NEP, 1986.

_____. "Ponte entre dois mundos: o "oriente" e o "ocidente" no pensamento estético de Koellreutter. In: ANPPOM – XXVI congresso, 2016, Belo Horizonte. Anais... Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4482>
Acessado em: 20/08/2016.
