

MEMÓRIAS
DA
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE
LISBOA

CLASSE DE LETRAS

TOMO XL

**A construção do objecto da
sociologia da música**

MÁRIO DE VIEIRA DE CARVALHO



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

LISBOA • 2019

A construção do objecto da sociologia da música

Mário Vieira de Carvalho

À memória de Joaquim de Vasconcelos

A sociologia da música não consta da sistematização das ciências musicais de Guido Adler (1885), sistematização que pode ser considerada o momento fundador da moderna musicologia. É por aí que começarei — pela origem do cânone que ainda hoje prevalece nas universidades europeias e norte-americanas — para depois recordar alguns exemplos de uma longa tradição de pensamento sociológico na abordagem da música e, finalmente, considerar a emergência e os desenvolvimentos recentes da sociologia da música como disciplina científica.

1. A SISTEMATIZAÇÃO DE GUIDO ADLER E O LUGAR PROBLEMÁTICO DA SOCIOLOGIA DA MÚSICA

Guido Adler (1855-1941) era Licenciado e Doutor em Direito pela Universidade de Viena. Fez a sua formação musical no Conservatório local, onde foi discípulo, entre outros, de Anton Bruckner (teoria e composição musicais). Estimulado por Eduard Hanslick, ele próprio também jurista, a quem fora oferecida uma cátedra de História e Estética da Música, na Universidade de Viena, na qual Adler lhe sucedeu, este resolveu dedicar-se inteiramente ao estudo da música, tendo obtido em 1880 o grau de Dr. Philosophiae e, pouco depois, a Habilitation. Data de 1885 o seu artigo intitulado «Delimitação, método e finalidade da Musicologia» (*Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*), publicado na revista científica que fundara no ano anterior — «Revista Quadrimestral de Musicologia» (*Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*).

Adler partia, como é sabido, da dicotomia clássica entre ciência histórica e ciência sistemática tomada a outras disciplinas (designadamente às ciências jurídicas, que lhe eram familiares). Uma dicotomia a que Saussure (1916), através da

introdução dos conceitos de «diacronia» e «sincronia», caracterizará mais tarde, na Linguística, como uma diferença de «orientação» na abordagem do objecto. E cujo alcance metodológico seria entretanto precisado pelo filósofo Wilhelm Windelband (1894). A perspectiva da história (ou diacrónica) baseava-se no método ideográfico; a perspectiva das ciências da natureza (sincrónica) baseava-se no método nomotético. Aquela debruçava-se sobre o peculiar, o singular, o evento situado no tempo e no espaço (o «acontecimento histórico»). Esta ocupava-se (em regra) do repetível, do ocorrente segundo determinadas leis, do mensurável (cf. Karbusicky, 1979: 17).

No enunciado de Adler, a musicologia histórica compreendia a história da música «segundo as épocas, povos, impérios, nações, regiões, escolas artísticas, artistas» e subdividia-se em vários itens. Compreendia, entre outros:

- a) a paleografia musical (notações);
- b) a classificação das formas musicais;
- c) a sucessão histórica das normas ou cânones:
 - como eles se apresentam nas obras de arte de cada época;
 - como são ensinados pelos teóricos da época em causa;
 - como se manifestam na prática artística;
- d) a história dos instrumentos musicais.

Quanto à musicologia sistemática, era definida como «o estabelecimento das leis supremas que regem os ramos singulares da *arte dos sons* [*Tonkunst*]». Subdividia-se, por sua vez, em:

- a) Investigação e fundamentação da *arte dos sons* [*Tonkunst*] na:
 - harmonia (dita «tonal» ou relativa às alturas dos sons);
 - rítmica (relativa ao tempo ou às durações);
 - mélica (coerência do «tonal» com o temporal);
- b) Estética da arte dos sons [*Tonkunst*]: que tinha por objecto a comparação e a avaliação das leis e das suas relações com os sujeitos percipientes com vista à verificação dos *critérios do musicalmente belo*;
- c) Pedagogia e didáctica musical (isto é, a compilação das leis levando em consideração a finalidade do ensino), abrangendo:

- a teoria musical;
 - a harmonia;
 - o contraponto;
 - a composição;
 - a instrumentação;
 - os métodos de ensino no canto e na execução instrumental;
- d) E, por fim, a Musicologia [*Musikologie*] em sentido estrito (definida como «investigação e comparação para fins etnográficos»).

Esta sistematização seria impossível sem o contexto sociocultural em que vivia Adler. Na verdade, o mundo musical de Adler, como também o de Hanslick, era aquele a que chamamos hoje o da música germânica e, especialmente vienesa, dos séculos xviii e xix, com particular relevo para a chamada Escola de Viena. Assim, Adler, ao utilizar para a musicologia sistemática a expressão «arte dos sons», isto é, *Tonkunst*, retomava uma designação de música que, como «particularidade da tradição alemã» se estabelecera na viragem do século xviii para o século xix (Riethmüller, 1985: 68). É, pois, necessário remontar a essa época para explicar, na sistematização de Adler, a subtil distinção entre o objecto da musicologia histórica e o da musicologia sistemática: num caso «a música», no outro «a arte dos sons».

Na verdade, a emergência, por volta de 1800, do conceito de «arte dos sons» — contraposto ao de «música» — pressupunha uma hierarquia entre ambos. A ideia de que a música como «arte dos sons» só nessa época tinha alcançado a maturidade era reforçada pela comparação com a antiguidade grega, que não deixara «obras musicais» como testemunhos artísticos comparáveis aos das outras artes, isto é, onde não havia um Homero, Eurípedes ou Praxíteles da música. A contradição entre uma ideia de música largamente documentada nos textos teóricos da antiguidade e uma ideia de obra musical relativamente recente, tornava-a «a mais antiga das belas-artes» e, ao mesmo tempo, «a mais jovem de todas», por não ter ainda atrás de si a sua época clássica, antes estar nesse preciso momento a alcançá-la (concepção espalhada no círculo de Tieck, por volta de 1800) (cf. Riethmüller, 1985: 71).

A mesma ideia é explícita na *Estética* de Hegel. Também ele distingue entre dois tipos de música:

- a) aquele que, ao libertar-se não só de um texto, mas também da expressão de qualquer conteúdo definido, se contentava com um mero curso fechado de relações, mudanças, oposições e ligações que recaem no domínio puramente musical dos sons;
- b) aquele em que o espírito se exprimia de forma adequada no elemento sensível dos sons e das suas diferentes figurações.

O primeiro tipo de música permanecia vazio, in-significante, carecia de conteúdo e expressão espiritual — uma das componentes principais de toda a arte — e, por isso, ainda não era arte. Só o segundo se elevava a verdadeira arte, independentemente da questão de saber se o conteúdo e a expressão espirituais recebiam da ligação à palavra a sua mais precisa caracterização ou se eram sentidos [*empfunden*] mais indefinidamente a partir dos sons e das suas relações harmónicas. Neste sentido, a chamada «música autónoma», isto é, a música exclusivamente instrumental — desde que nela se consubstanciasse um conteúdo de representação [*Vorstellung*], ideias [*Gedanken*], e sentimentos [*Empfindungen*] — era, a bem dizer, a «arte dos sons» por excelência (cf. Hegel, 1842: II, 271-272).

A distinção estabelecida na sistematização de Adler entre *Musik* («música») e *Tonkunst* («arte dos sons») não era, pois, casual. Estava nela implícito o postulado de que o objecto da musicologia histórica era destringir diacronicamente a «arte dos sons» dos fenómenos musicais em geral; e o de que o enunciado das «leis supremas», que competia à musicologia sistemática (leis, em rigor, atemporais e não relativizadas ou relativizáveis contextualmente), só podia recair sobre a *Tonkunst*.

Esta hierarquia, segundo a qual a *Tonkunst* (isto é, a arte musical germânica e vienense da modernidade vivida por Adler) aparecia como *telos* da *música* (Riehmüller, 1985: 71), era, de resto, reforçada, pelo facto de Adler restringir a Estética à «arte dos sons». Admitia uma Estética como disciplina sistemática, mas não como disciplina histórica. Isto significava que o estudo diacrónico se ocupava do desenvolvimento da *música* nos estádios e manifestações cuja investigação punha em evidência a *relatividade* das «leis artísticas de várias épocas», enquanto a abordagem sincrónica visava as *leis supremas* — isto é, aquelas que transcendiam os contextos espaço-temporais, e que, portanto, só podiam dizer respeito à «arte dos sons». O papel da história era captar a progressão da música até ao estádio

de «arte dos sons», para que então fosse possível constituí-la como objecto da estética.

Deste modo, Adler partia de Hanslick, que, na sua crítica a Hegel, já antes reclamara a necessidade de separar claramente a abordagem «puramente estética» (*rein ästhetische*) da «histórico-artística», e que, em oposição à «teoria das emoções», retomava o conceito de belo de Leibniz: belo como perfeição do acto de cognição. Assim, a tarefa da «estética da arte dos sons», tal como Adler a compreendia, não podia ser senão «a pura contemplação *consciente* de uma obra de arte» que Hanslick (1854: 119) opunha à «emoção patológica» do modelo de identificação que se impusera desde fins do século xviii. Retomando Kant e Schelling, Hanslick sublinhava na percepção musical a componente «prazer» (*Genuß*):

É com o espírito satisfeito, gozando sem emoção, mas numa entrega toda interior, que contemplamos a obra de arte, apercebendo-nos mais finamente daquilo a que Schelling chama tão elegantemente «a nobre indiferença do Belo». Este deleitar-se com o espírito desperto é a forma mais digna, mais salutar, e não a mais fácil, de ouvir música. (Hanslick, 1854: 120.)

Prazer artístico era, portanto, «seguir o espírito criador», apreender como ele dominava «toda a riqueza de um campo» que enobrecia o ouvido, elevando-o ao estatuto do «mais refinado e educado» dos sentidos. Com este seu paradigma de uma estética da arte dos sons (*Ästhetik der Tonkunst*), depois assimilado por Adler, Hanslick reabilitava as categorias de «prazer» (*plaire, Genießen*), «ouvido» enquanto «dispositivo sensorial» e «distância de conhecedor», as quais, na semântica da interacção das classes elevadas na era do despotismo esclarecido (Luhmann, 1980), marcavam a *conversation amusante* sobre música (Vieira de Carvalho, 1995d), mas que viriam depois a ser rejeitadas pelo movimento iluminista burguês, que lhes opunha as categorias de virtude, alma (ou coração) e empatia (*Einfühlung*), relacionando-as com a relevância sociopolítica da arte. Hanslick tomava decididamente posição contra o princípio de *l'art caché* (arte oculta ou dissimulada) que era inerente a estas últimas categorias e que, na fórmula de Rousseau, culminava numa arte que se fizesse esquecer a ela própria. Para melhor esclarecer o seu ponto de vista, Hanslick citava mesmo um trecho de Wilhelm

Heinse, bem ilustrativo da *ideologia da natureza* subjacente à teoria estética de Rousseau e ao conceito de *art caché*:

A verdadeira música [segundo Heinse] persegue sempre o objectivo de transmitir tão fácil e comodamente aos ouvintes o sentido das palavras e a emoção [*Empfindung*] que não se repara nela [na música]. Uma tal música dura eternamente, ela é mesmo tão natural que *nem se repara nela*, só o sentido das palavras se transmite. (citado em Hanslick, 1854: 121.)

Ao que Hanslick contrapunha:

Pelo contrário, uma assimilação estética da música só se realiza, porém, precisamente quando a gente «repara» totalmente nela, quando nela atenta e quando toma consciência de cada uma das suas belezas (*ibid.*, nota).

Em suma, não separar a *arte da história* significava, para Hanslick (e, portanto, para Adler) atribuir um tão acentuado relevo às relações contextuais que estas acabariam por eliminar a consideração da *música em si*, tornando assim impossível o estabelecimento das «leis supremas» do «belo musical». Para que as relações contextuais não perturbassem o «gozo artístico», era preciso expulsá-las do campo da percepção. Neste sentido, a estética ou *aisthesis* da «arte dos sons» era inconcebível sem a anestésica ou *anaisthesis* da história.

Na sistematização de Adler, a narrativa diacrónica da progressão da música até arte dos sons, que competia à musicologia histórica, era completada com a narrativa da distinção sincrónica entre a arte dos sons (europeia) e outros fenómenos ou práticas musicais, de tradição oral ou extra-europeia. Tal era o objecto da disciplina sistemática a que Adler chamava *Musikologie* («musicologia» em sentido estrito).

Assim, apuradas «as leis supremas do belo musical», havia que transformá-las nos enunciados *normativos* da pedagogia e da didáctica, assegurando a reprodução e o (eventual «aperfeiçoamento») da «arte dos sons». O que valia, tanto para o plano da criação como para o plano da percepção ou da apreciação musicais (*poiesis* e *aisthesis* — categorias também usadas por Nattiez, 1987: 209 ss., 220ss.).

Contudo, à data em que Adler gizava este modelo teórico-metodológico, já o movimento da história estava a pôr fortemente em causa a viabilidade de uma estética normativa, garante da reprodução do belo. A relação entre «teoria» e sua «aplicação» prática começara a ser abalada pelo processo de dissolução do sistema tonal iniciado com Wagner e alargado pela assimilação de elementos extra-europeus, cujo fascínio (por ocasião das Exposições Universais) tocava especialmente Debussy. Por volta de 1900 estabelecia-se também na música a «institucionalização da *anomia*», que vinha caracterizando a evolução da arte europeia desde meados do século xix (Bourdieu, 1987: 255ss; cf. também Engel, 1990: 251ss).

Por isso mesmo, outras sistematizações das ciências musicais se seguiram à de Adler, na tentativa de responder a essas novas realidades (cf. Seeger, 1977; retrospectivas em Karbusicky, 1979; De la Motte-Haber / Dahlhaus, 1982). Assim, por exemplo, Carl Dahlhaus acentuava em 1971 a necessidade de superar a fronteira rígida entre a perspectiva histórica e a sistemática, bem como, do mesmo passo, a distinção entre método ideográfico e método nomotético:

A verdadeira contrapartida da história da música é representada por ciências como a psicologia da música, a teoria da música e a sociologia da música, as quais nem descobrem leis da natureza, nem procuram compreender verbalmente o individual, o irrepetível, antes descrevem estruturas e processos que têm, decerto, origem histórica, mas cuja existência é de tão longa duração que o procedimento ideográfico no sentido de Windelband se nos afigura inadequado. Poderia falar-se de disciplinas intermédias, de charneira, cujo método nem é nomotético, nem ideográfico. (Dahlhaus, 1971: 128.)

Pouco depois, porém, num artigo publicado na *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, fundada em 1970 pelo musicólogo croata Ivo Supicic, o mesmo Dahlhaus contestava a possibilidade de «a obra de arte musical» poder ser objecto da sociologia da música. Ou seja: apesar de reconhecer a necessidade de superação da sistematização de Guido Adler, o próprio Dahlhaus permanecia arreigado a um dos princípios que a tinham inspirado: a distinção de base entre o que era *arte* e o que não era *arte*. Princípio que continuaria a marcar o ensino e a investigação musicológicas.

Na verdade, com o desenvolvimento da Etnomusicologia, a partir da chamada «musicologia comparativa» (*vergleichende Musikwissenschaft*), a que Adler chamara inicialmente *Musikologie*, consolidara-se na organização dos *curricula* universitários, a tendência para excluir a «arte dos sons» de uma abordagem sociológica. O estudo da música na cultura, postulado por Alan P. Merriam na sua *Anthropology of Music* (1964), era, na prática, exclusivamente reservado às músicas extra-europeias ou à esfera da chamada «música tradicional» — ou seja às manifestações musicais que o cânone europeu não reconhecia como arte.

Superado o mito das «leis supremas do belo», o interesse pela abordagem histórica da criação musical europeia passara a predominar em absoluto, como Karbusicky (1979) verificou no estudo comparativo que empreendeu sobre os *curricula* universitários (mormente alemães) na década de 70. A história da música ou musicologia histórica tornara-se a ciência musical por excelência, empurrando as outras disciplinas para a marginalidade. Onde se tratava da recepção e, a partir desta, do dever social das obras musicais assim como da reflexão filosófica ou sociológica sobre música, as disciplinas estavam absolutamente subrepresentadas.

Entretanto, a distinção entre o estudo da «arte dos sons» europeia e o estudo das culturas musicais extra-europeias traduzia-se na separação dos *curricula* e dos institutos de ensino e investigação. Na Europa e nos Estados Unidos, a etnomusicologia e a musicologia histórica tendiam a desenvolver-se em mundos académicos isolados um do outro. Dir-se-ia que a etnomusicologia — e, portanto, a abordagem sociológica ou antropológica — era quase exclusivamente reservada ao estudo do «Outro inferior»: daquele que ainda não acedera supostamente nem ao conhecimento científico, nem à maturidade artística.

2. ANTECEDENTES DO PENSAMENTO SOCIOLÓGICO NO ESTUDO DA MÚSICA

Esta tendência geral da organização dos *curricula* universitários não invalida, porém, a verificação de uma longa tradição de pensamento sociológico e histórico-antropológico da música em geral, e da música europeia em particular. A relevância do social bem pode dizer-se que remonta aos vestígios mais antigos da teoria musical. Numa obra inacabada pioneira da sociologia da música — *Os*

fundamentos racionais e sociológicos da música (publicação póstuma em 1921) — Max Weber põe em evidência a dimensão sociológica da analogia entre o musical e o lógico-racional: «o fenómeno da *mensurabilidade* dos intervalos perfeitos, ao ser reconhecido, causou uma impressão extraordinária na fantasia, como é comprovado pela mística dos números que lhe está ligada» (p. 8043). Isso determinou «o facto sociológico» de a música, desde os seus estádios mais «primitivos», ter sido «subtraída ao prazer estético» para ser colocada ao serviço de finalidades práticas (mágicas, de culto e médicas):

Dado que qualquer desvio de uma fórmula já consolidada na prática liquidava o seu efeito mágico e podia suscitar a ira dos poderes sobrenaturais, a rigorosa fixação dos padrões das alturas tornava-se no sentido próprio do termo uma «questão vital», e cantar «mal» um crime a ser expiado — não raro castigado com a morte imediata do culpado — e daí a extraordinária força conferida aos intervalos estereotipados mal eram por qualquer razão canonizados. Como, porém, os instrumentos que contribuía para a fixação dos intervalos se diferenciavam consoante o deus ou o demónio — o aulos helénico era originariamente o instrumento da coragem conferida pelos deuses, mais tarde, de Dionysos —, assim os mais antigos modos de uma música, percebidos verdadeiramente como diferentes, eram complexos de fórmulas típicas de intervalos bem regulados, utilizados ao serviço de certos deuses, ou contra certos demónios, ou em ocasiões festivas. [...] os mais antigos eram, na sua maior parte, objecto de uma arte secreta que desapareceu sob a influência do contacto com a cultura moderna (pp. 8043-8044).

Daí a relação entre os modos ou padrões de intervalos e a noção de *ethos*, subjacente à teoria musical da Antiguidade (cf. Hornbostel, 1929; Sachs, 1943). Platão, Aristóteles e outros filósofos da antiguidade extraíam daqui consequências com relevância política e social — com incidência na educação dos jovens e em questões do Estado. Também a distinção entre as destrezas musicais cujo exercício competia aos escravos e aquelas que eram próprias dos cidadãos livres corresponde, em Aristóteles, a um diagnóstico sociológico *avant la lettre* (cf. Riehmüller, 1989) que, de resto, está recorrentemente presente em autores e escritos de épocas ulteriores. Lembro, a propósito, por exemplo, as considerações de

D. Jerónimo Osório, no seu livro *Da Ensinança e Educação do Rei*, publicado em 1571, sobre «o defeito [...] que consiste em consagrar demasiada atenção ao estudo da música», que pertence ao «número daquelas artes e ciências cujo conhecimento, se mediano, com razão se deverá louvar no rei, mas que será sumamente vituperável quando em excesso». E não devia «ser apenas o rei a cultivar com moderação a música, mas também toda a nobreza: é que, dentro da justa medida, reprime o descomedimento do ânimo e instrui maravilhosamente na moderação, mas quando se cultiva para além do que é justo, aos poucos amolenta o ânimo e desvia a nobreza do cumprimento da sua obrigação» (Osório, 1571 [2005]: p. 205).

Interessante é também notar, em alguns teóricos da Idade Média, a atenção que prestam à relação entre práticas musicais e contextos sociais. É o caso de Johannes de Grocheo, na viragem do século xiii para o século xiv, e de Francisco Salinas, no século xvi. Nos seus tratados — ambos intitulados *De musica* — chegam, um em Paris, o outro em Salamanca, a uma classificação de géneros musicais baseada nos usos sociais que observavam (dir-se-ia empiricamente). Salinas, num gesto precursor da moderna etnomusicologia, chega mesmo a notar configurações musicais de tradição oral, que, por não fazerem parte do culto nem de outro uso elevado (em contextos profanos), não mereciam registo escrito. Importa recordar, a propósito, que o precioso legado das *Cantigas de Santa Maria* só sobreviveu até aos nossos dias porque Afonso X, o Sábio, ordenou o seu levantamento e registo em notação musical.

A observação dos processos sociais — atenta às estratégias de comunicação e à função dos géneros e práticas musicais — está igualmente subjacente aos debates teórico-críticos que ocorreram no século xviii. Ao contrário do que as Histórias da Música relatam, a célebre *querelle des bouffons*, desencadeada em 1752 em Paris pelos espectáculos duma companhia de *opera buffa* italiana, não é uma disputa entre a música francesa e a música italiana, mas sim entre dois modelos de comunicação e as suas respectivas incidências sociais. Nos campos opostos encontram-se partidários de ambos os estilos: o francês e o italiano. Nas centenas de opúsculos e panfletos dados à estampa em Paris entre 1752 e 1755 o que está verdadeiramente em causa é uma mudança de paradigma quanto à função social do teatro lírico. As transformações estruturais da ópera advogadas por uma das facções (a dos enciclopedistas) — designadamente, a ilusão perfeita, a arte oculta, a comunicação do coração para o coração (já que, nas palavras de Rousseau, «a

arte de sentir era ainda mais preciosa do que a arte de pensar»), em suma, aquilo que Hanslick condenava como «emoção patológica» — não visavam senão conferir à ópera (tal como à arte em geral) uma nova missão: subtraí-la à esfera recreativa e representativa para a inscrever na esfera educativa. Através duma arte que se dissimulava a ela própria e, por isso, se colocava ao alcance de todos (*l'art caché, à la portée de tout le monde*), tratava-se de promover a virtude, definida na Enciclopédia como um *sentimento*, um *grande sentimento*, e portanto do domínio do *coração*. A ilusão perfeita na ópera e no teatro, criando a *relação de igualdade* (*rappor d'égalité*) — a comunicação do coração para o coração —, condição da *identificação*, passava a exercer uma *função educativa* na medida em que proporcionava a própria experiência do *sentimento da virtude* (cf. Vieira de Carvalho, 1999a: pp. 135-140).

Tal é também o modelo defendido nas suas cartas de Roma (cerca de 1750) pelo abade António da Costa, «um segundo Rousseau, mas ainda mais original», como o definiu o inglês Charles Burney, que com ele conviveu em Viena e que, ao reportar no seu Diário, com o espírito sociológico de um observador participante, uma récita da *Alceste* de Gluck (1771), nos descreve exactamente em que consistia a mudança de paradigma — a «transferência para a arte do modelo de identificação da religião» (como lhe chamará Hans-Robert Jauss, 1977):

...os que a viram representada... não podiam tirar os olhos um só momento do palco, durante todo o espectáculo, tendo a sua atenção tão aguçada e a sua consternação tão aumentada, que se conservavam em permanente ansiedade, entre a esperança e o medo dos eventos, até à última cena do drama... (Burney, 1772: II, 93).¹

Precedentes deste tipo, onde se manifesta a reflexão crítica sobre a estrutura e a função da comunicação musical e as suas implicações sociais, são inumeráveis. Mas não queria encerrar esta série de exemplos, um pouco escolhidos ao acaso,

¹Herdeiro deste paradigma é, sem dúvida, Joaquim de Vasconcelos, que nos seus textos se insurgia precisamente contra o facto de, em Portugal, na sua época, ainda não se ter verificado tal mudança. Entre nós, perdurava o contexto meramente recreativo: «esta arte [música] tem-nos merecido apenas o desprezível emprêgo de *passa-tempo*...» (cf. Vasconcellos, 1873: p. IX).

sem mencionar ainda uma fonte literária, que considero das mais esclarecidas na observação sociológica dos processos musicais: Eça de Queirós. Embora sob a perspectiva da foto que se transforma em caricatura, as páginas em que descreve os interesses e as práticas musicais das suas personagens, os contextos institucionais de produção e recepção, constituem um diagnóstico da relação entre música e estilos de vida — ou *habitus* — que nos remete directamente para a sociologia da cultura de Bourdieu (*La Distinction. Critique sociale du jugement*, 1979). É, sem dúvida, um caso em que, como escrevi noutra ocasião, «a objectividade da ficção» desafia a «ficção da objectividade» (cf. Vieira de Carvalho, 1984; 1999b; 1999c).

3. A EMERGÊNCIA DA SOCIOLOGIA DA MÚSICA E OS SEUS DESENVOLVIMENTOS MAIS RECENTES

Em todo o caso, a emergência da Sociologia da Música como disciplina científica só se tornou possível depois de a própria Sociologia se ter afirmado enquanto tal. É nessas fontes originárias da Sociologia (Augusto Comte, Jules Combarieu, Herbert Spencer, Hyppolyte Taine, Gabriel Tarde, Émile Durkheim e, é claro, Karl Marx, entre outros — cf. Blaukopf, 1982), que também encontramos as primeiras articulações da moderna sociologia das artes. Para o estabelecimento da sociologia da música propriamente dita, o estudo de Paul Bekker (1916) intitulado «A vida musical alemã. Ensaio de abordagem músico-sociológica» (*Das deutsche Musikleben. Versuch einer musiksoziologischen Betrachtung*) é um texto fundador — um estudo que simultaneamente dá início a uma das principais tendências, senão mesmo à tendência dominante na disciplina, na sua abordagem da música europeia: precisamente a que incide sobre as condições de existência social da música, as suas instituições, as relações entre artista, crítica e público. A vida musical — nos seus «aspectos estruturais e funcionais» — é também objecto dos trabalhos de Alphons Silbermann, um dos principais representantes duma sociologia da música empírica. Define a música como um processo social que se traduz na interacção entre o artista e o seu contexto sócio-cultural (ou a sua circunstância, como diria Ortega y Gasset). O que está em causa é a análise da interacção entre indivíduos, grupos e instituições e como ela se manifesta nos processos

musicais (Silbermann, 1962). O estudo sobre a música, a rádio e o auditor, efectuado sob a sua direcção, publicado em 1954 (*La musique, la Radio et l'Auditeur*), vale como paradigma dessa orientação empírica, baseada na entrevista e no inquérito e conducente a um diagnóstico que permitisse fundamentar decisões de política cultural (no caso concreto, o estudo foi encomendado pelo Centro de Estudos Radiofónicos da Radiodifusão e Televisão Francesa).

O predomínio da pesquisa centrada nos factores contextuais — ou factores ditos «extra-musicais» — na sociologia da música está bem patente na extensa retrospectiva crítica da bibliografia da disciplina, publicada por Ivo Supicic em 1987, com o título *Music in Society — A Guide to the Sociology of Music*. São muitas centenas de referências, com diferentes origens nacionais e em diferentes línguas, distribuídas por grandes grupos temáticos, onde avultam «psicologia social da música», «história social da música», «funções sociais da música», «público musical», «recepção e gosto musicais», «estatuto social e papel dos músicos», «instituições musicais», «música, vida social e cultura», «música e economia», «música e técnica», «música e *mass media*», «estilos e géneros musicais», «música e política».

Ou seja: o campo da disciplina, tal como resulta da maioria esmagadora dos estudos aí inventariados, parece convergir com o postulado de Tibor Kneif — na sua *Musiksoziologie* (1971) — da dicotomia entre música e sociedade: haveria situações em que uma não se cruza com a outra e situações em que uma pode condicionar a outra e reciprocamente. Como tendência geral, a bibliografia da disciplina parece dar razão também ao cepticismo de Dahlhaus (1974) quanto à possibilidade da abordagem sociológica das obras musicais em si mesmo consideradas.

Tanto maior relevância ganha, por isso, a posição de Theodor W. Adorno, que, não só rompe com o postulado de Hanslick e Adler (segundo o qual a perspectiva histórico-artística e a perspectiva estética se anulavam mutuamente) como coloca decididamente a obra musical propriamente dita no centro da abordagem histórico-antropológica e sociológica. Mais: em manifesta oposição a Dahlhaus, o empenho de Adorno na «decifração sociológica» da música tem sobretudo por objecto as chamadas «obras-primas» da música europeia.

Devendo a Hegel e a Marx as referências fundamentais do seu método dialéctico, Adorno é, porém, um crítico dos sistemas teóricos totalizantes, baseados num pensamento dedutivo. Na *Dialektik der Aufklärung* (título que tem sido traduzido como «Dialéctica do Esclarecimento», «Dialéctica da Razão» ou

«Dialéctica do Iluminismo»), que escreveu de parceria com Max Horkheimer em meados dos anos 40 (ainda no exílio norte-americano), relativiza a oposição entre *razão* e *mito*, questiona a pretensão da ciência moderna à razão absoluta e denuncia-a como ideologia. Ao contrário de Marx, que distinguia entre socialismo utópico e socialismo científico, Adorno não reconhece à ciência — em particular, à ciência social — essa capacidade de se libertar inteiramente da ideologia. Simultaneamente, e também ao contrário de Marx, retira a arte e a filosofia da esfera da «superestrutura» ideológica, para colocar ambas — arte e filosofia, interrelacionadas — no campo duma genuína indagação da *verdade*. Enquanto a razão utilitária, instrumentalizada pelas relações de produção, era uma razão que se auto-negava, a arte e a filosofia constituíam, a bem dizer, os últimos redutos da resistência à «falsa consciência» ou ideologia.

A arte carecia da filosofia para ser compreendida. Por sua vez, porém, a filosofia tinha de «parar de negar o que constituía a sua essência — o seu princípio e o seu fim na arte» (Adorno, 1998). Ambas eram conhecimento — como já o eram em Hegel —, mas ambas escapavam necessariamente à cristalização num modelo de conhecimento discursivo sistemático e totalizante. Caso contrário, deixariam de ser arte e filosofia «autênticas» para se tornarem em ideologia.

Adorno teve uma sólida formação musical, desde a infância, no seio da família. Desenvolveu-a e aprofundou-a intensamente, inclusive como estudante de composição de Alban Berg. Até muito tarde hesitou entre a carreira profissional a seguir: se a de compositor, se a de filósofo. Acabou por optar pela filosofia, mas nunca deixou de se ocupar da música. Raros profissionais da música conheciam como ele, de leitura, análise, ou execução ao piano, o repertório da arte musical europeia. A cantora Carla Henius, com quem Adorno trabalhou ao piano obras vocais, relata com espanto a extraordinária abrangência do conhecimento que ele tinha das partituras. Thomas Mann (1949), no seu «romance de um romance» sobre a gestação do *Doktor Faustus*, de que Adorno quase pode considerar-se co-autor, descreve-o a tocar a sonata op. 111 de Beethoven enquanto a analisava em voz alta.

É no contacto com a música que Adorno elabora o modelo de teoria estética que estende à arte em geral. A música era, de todas as artes, aquela em que mais evidente se tornava a essência da arte: ser uma linguagem não intencional, sem um conteúdo ou uma mensagem proposicionais.

Para «fazer falar» a obra de arte era precisa a filosofia. Mas esse esforço de interpretação é uma tarefa inesgotável: quanto mais se compreende a obra de arte «autêntica», tanto mais ela resiste à decifração. Para Adorno, é no material, e não nos conteúdos aparentes, figurativos ou proposicionais, colados à obra, que a análise se deve concentrar. Também aqui a música traz para primeiro plano o que noutras artes pode passar despercebido.

Contudo, em oposição à dicotomia entre música e sociedade, dicotomia que, como vimos, é pressuposta na tradição musicológica dominante (dominante inclusive no campo da sociologia da música), Adorno chama a atenção para a natureza social do material. Escalas, instrumentos, formas, técnicas de composição não são dados da natureza nem existem fora da sociedade. O material com que o músico trabalha é social e historicamente pré-formado. Por isso, a abordagem filosófica da obra é, simultaneamente, para Adorno, uma abordagem sociológica. Filosofia e sociologia tornam-se indestrinçáveis uma da outra.

Se conhecer é romper com a ideologia, e se a arte é conhecimento, então o que o filósofo busca na sua abordagem da arte, para a «fazer falar», é o momento da crítica imanente do material, o momento em que o artista, consciente ou inconscientemente (quase sempre inconscientemente), busca o não-idêntico, nega a totalidade. A obra que se conforma com a tendência histórica do material conforma-se com as falsas evidências da ideologia. Pelo contrário, aquela que dialecticamente assimila e, ao mesmo tempo, nega a tendência histórica do material — aquela que, portanto, se afirma como arte autónoma, por vezes ao ponto de ser silenciada ou expulsa para a marginalidade pelas indústrias culturais — irmana-se à teoria crítica na esperança de verdade.

A sociologia da música de Adorno (cf. *infra* lista selectiva de referências bibliográficas) tem essencialmente por objecto esta indagação. Incide tanto sobre a obra musical em si como sobre os contextos da criação, interpretação e recepção. Analisa o papel das indústrias culturais na criação e difusão da música, mas sempre numa perspectiva de reflexão crítica, e não de sociologia empírica. Esta, no seu entender, limita-se a prever, na base dos dados recolhidos (que reflectem a ideologia ou falsa consciência do senso comum), mas não ousa teorizar para além do já conhecido. Para Adorno, na arte e na teoria social, a crítica da ideologia tem de ser uma crítica da linguagem. E a crítica da linguagem remete para a própria

crítica da linguagem científica (cf. Adorno, 2008; Vieira de Carvalho, 2009). O que vem a colocar a musicologia sob o escrutínio do olhar sociológico.

Assim, é sobretudo a partir dos anos 80 que o crescente interesse pela música no seu devir social, manifestado por investigadores de outras áreas das ciências sociais — e não tanto da musicologia — começa a contribuir para uma revisão crítica. A música passa a ser objecto da atenção de várias correntes sociológicas e antropológicas, dos estudos culturais e estudos de género, dos estudos de globalização, da crítica pós-estruturalista ou pós-moderna. Peter J. Martin, sociólogo que ensinou na Universidade de Manchester, tendo publicado em 1995 a obra *Sounds and Society* e mais recentemente, em 2007, *Music and the Sociological Gaze: Art Worlds and Cultural Production*, explica o que esse olhar sociológico trouxe de novo: a ideia de que a música não é cópia do social, mas ela própria também acção social, interacção de agentes diversos (compositores, intérpretes, produtores e outros agentes económicos, críticos, públicos, e naturalmente também musicólogos, entre outros), cujo sentido ou significação resulta dos usos sociais. O problema da significação foi, assim, deslocado da esfera da auto-referencialidade do *texto* (seja ele literário ou musical) para a esfera das práticas sociais, pressupondo o carácter relacional da significação tanto no domínio da língua (cuja significação também não é auto-referencial — Wittgenstein) como, por extensão, no domínio das artes em geral (como poderíamos afirmar em síntese, remetendo para Giddens, num texto de 1987, sobre a mudança do estruturalismo para o pós-estruturalismo). A questão da objectividade e da neutralidade no discurso científico foi trazida do mesmo passo para o centro da discussão epistemológica, como Immanuel Wallerstein, antigo presidente da Associação Internacional de Sociologia, recomendava no relatório *Para Abrir as Ciências Sociais*, publicado em 1996, onde se postulava, por um lado, a construção social do conhecimento, mas, por outro lado, se assumia que a tomada de consciência de que o conhecimento é socialmente construído «significa também que é socialmente possível haver um conhecimento mais válido» (*ibid*: 129s).

Tais desenvolvimentos ficaram, de resto, bem patentes na mesa redonda sobre «Musicologia e Sociologia» organizada no âmbito do 16.º Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia realizado em Londres em 1997, mesa redonda na qual, aliás, participei (cf. AAVV, 2000; Vieira de Carvalho, 2000b). É nesta linha que tem vindo a emergir na sociologia da música a tendência para uma

abordagem holística, da qual um dos principais precursores é Christian Kaden (1984). Parte-se do postulado de que *o social* na música é *o comunicativo* e de que a comunicação se articula em sistemas que não só enquadram a produção, as práticas de execução, a mediação, a recepção, mas também são imanentes à própria música, às formas de vida nas quais a «música» ou o «comportamento musical» se manifestam — comunicação, portanto, no sentido em que uma nota lançada na pauta já quer dizer «nós», como afirmava Adorno. Qualquer música só existe — mormente para a sociologia da música — enquanto sistema sociocomunicativo. *Sistema*, não como conceito oposto ao de evolução ou desenrolar no tempo, mas sim como unidade de estrutura e processo, tornando a perspectiva história e a sociológica inseparáveis uma da outra. A ideia de que o sistema se manifesta necessariamente como evolução, e, por sua vez, a evolução tem natureza sistémica — e de que tal não é resultado da mera cooperação ideal entre dois tipos de abordagem, antes é qualidade ou propriedade material do sistema — estende-se, de resto, a outras disciplinas científicas (cf. p.ex. Edwards / Jaros, 1994). O conceito de *web of life* ou *networking* na natureza, que é porventura o contributo mais influente e de maior alcance do legado de Darwin (cf. Capra, 1996), não só parece cada vez mais actual nas ciências da natureza, como se tornou, *mutatis, mutandis*, num paradigma também para as ciências sociais. *Web* e *networking* são realidades que não podemos ignorar num mundo globalizado. (Bem o demonstra, aliás, a actual crise económica mundial.)

Esta visão holística ou sistémica, que, aliás, me levou a tornar-me membro do *Research Committee 51* («teoria de sistemas»), da Associação Internacional de Sociologia, tem estado subjacente à minha própria investigação. É ela que me tem permitido manter um diálogo crítico, não só com Niklas Luhmann (o mais exaustivo e talvez mais contestado sociólogo da teoria de sistemas), mas também com o legado teórico de outros autores só aparentemente incompatíveis, como Habermas (e a sua teoria da esfera pública e da acção comunicativa), Norbert Elias (cujos estudos sobre a sociedade da corte e os processos civilizacionais me parecem especialmente estimulantes para história social das artes), Pierre Bourdieu (com as suas noções de campo, *habitus*, e capital simbólico), ou, ainda, a teoria crítica de Adorno e Walter Benjamin (a análise da arte como mercadoria, a questão da aura, da reprodutibilidade técnica, ou da perda da capacidade primária de experiência).

Particular ênfase tem sido dada ultimamente à questão da *mediação* — que Antoine Hennion (1993; 2009) colocou no centro da sua sociologia da música, numa visão pragmática próxima de Luc Boltanski — e ao impacte das novas tecnologias na criação, disseminação e recepção da música: a *mediamorphosis* de que já falava Blaukopf (1982) (cf. DeNora, 2000; Bull, 2007; Gebesmair, 2008).

Em síntese, trata-se de estudar os sistemas sociais de comunicação musical e a sua mudança em correlação com outras mudanças sociais que ocorrem simultaneamente (por vezes, até, marcadas por violentos conflitos étnicos e políticos — cf. p.ex. Fischlin / Heble, 2003). Pois que, como Bruno Nettl (1983) observa, se alguma coisa há de estável nas músicas do mundo, é a sua permanente mudança — seja ela mais rápida, ou mais lenta, mais vinculada a estruturas de curta ou a estruturas de longa duração, e ora como «ressonância» (Kaden, 1984), ora como «antecipação» (Attali, 1977) de modelos de comunicação ou interacção que se manifestam noutras esferas da vida social².

É tendo presente estas reflexões que eu gostaria de apontar, para terminar, alguns tópicos que me parecem particularmente relevantes nas mais recentes abordagens sociológicas ou histórico-antropológicas da música:

a) A relação entre a música e o corpo

Já Max Weber postulava que a intelectualização da música europeia começara nos templos cristãos, com a expulsão do corpo da liturgia. Era aí que devíamos procurar a origem longínqua da sala de concertos europeia e a assimetria na comunicação que ela consagra. A introdução da notação reforçaria, mais tarde, a expulsão do corpo, a repressão do impulso mimético. Daí também a confusão entre música e texto notado, quando, na realidade, a obra musical só existe quando é reconstruída a partir do texto (quando se faz gesto e som). Adorno (2001) fala da notação como uma intromissão do significacional que se sobrepõe

² Cf. um panorama actualizado de diferentes abordagens do social na música no sítio do congresso internacional *Sociology of Music: Tendencies, Issues, Perspectives*, organizado em Lisboa, em Julho de 2009, pelo CESEM, em colaboração com a Universidade Humboldt de Berlim, e coordenado cientificamente por Christian Kaden e Mário Vieira de Carvalho (www.sociologyofmusic2009.com).

ao impulso expressivo, isto é, como um acto de poder, destinado originariamente a disciplinar, uniformizar e reprimir as diferenças individuais ou de grupo. A relação holística da expressão musical e corporal tem sido sublinhada nos Estudos de Género, os quais, por isso mesmo, têm dado particular atenção à *performance* (cf. p.ex. McClary, 1991; Ribeiro, 2002).

b) Música coloquial e música apresentacional

Nem sempre a comunicação assimétrica da sala de concertos dominou na tradição europeia. Num estudo famoso sobre a polifonia vocal, Heinrich Bessler (1959) demonstrou que, na maior parte dos casos, ela não era praticada como música apresentacional — pressupondo a separação entre artistas e audiência —, mas sim como música coloquial ou de participação activa. Também os *collegia musica* são, inicialmente, exemplo de uma prática coloquial, momentos de encontro e convívio musicais onde todos ou a maior parte dos presentes tomam parte activa. Na música tradicional e nas músicas populares o seu carácter coloquial perde-se com a assimilação e difusão pelas indústrias culturais. Inversamente, há situações em que a música apresentacional se transforma em coloquial — caso, por exemplo, da ópera italiana nos séculos xviii e mesmo xix (em teatros públicos, sobretudo na ausência do cerimonial representativo determinado pela presença do soberano) e tal é o modelo de comunicação que persiste no Teatro de S. Carlos praticamente até finais do século xix (cf. Vieira de Carvalho 1984; 1999c). Importa atender a estas transformações sociocomunicativas nos processos musicais.

c) Música como sistema de comunicação autónomo e música como mundo vivido

Na tradição europeia, a música como arte tende a separar-se da vida. Constitui-se como um dos subsistemas de comunicação em que se manifesta a diferenciação funcional das sociedades mais complexas, baseadas numa crescente divisão do trabalho. Pelo contrário, nas comunidades tradicionais, mais ligadas à natureza, ela tende a fundir-se com funções vitais, muitas vezes rituais, do quotidiano.

Está profundamente radicada no mundo vivido. Trata-se de situações em que, nas palavras de Kaden, a música não é mera aparência, mas sim o real, não é o «como se» do signo, que remete para a situação, mas sim a própria situação. Kaden refere como exemplos a função da música na comunidade dos Kaluli na Nova Guiné (pesquisa de Steven Feld) e do *candomblé* na Baía (pesquisa de Tiago Oliveira Pinto). Em ambos os casos, corpo e espírito entregam-se à música, vibram com ela, passam por uma experiência de transformação do ser, de desdobramento da personalidade em diferentes níveis. Algo de paralelo ocorre com os xavantes, uma tribo da Amazónia, onde cada um sonha com a sua música e a transmite aos outros como algo de exclusivamente seu. A música surge aqui como mediação que permite as transições, as passagens de um estado a outro — ao contrário da tradição europeia em que a música tende a constituir-se, enquanto arte, como alteridade, fechada sobre si própria como artefacto, como *símbolo* — e não como *ser* —, por contraposição à vida. Algo se perdeu e é essa perda que Kaden propõe como objecto de uma reflexão crítica (cf. Kaden, 2004; 2006).

d) Música, mercado e crítica da cultura

Tomemos como exemplo Beethoven. A música que compunha não tinha procura no mercado. Sobrevivia como artista através das encomendas, dedicatórias e subscrições centradas numa elite aristocrática iluminada ou esclarecida, e não através do êxito editorial no âmbito do circuito comercial burguês. Era através da manutenção ou reconstituição do *vínculo de serviço pessoal* para com o antigo empregador feudal que o artista tentava uma saída para a *reificação* operada pelas leis da oferta e da procura. A segurança de outrora limitava a liberdade dos artistas, mas o ganho em liberdade equivalia a uma perda em segurança. O mercado começava assim a entrar o que tornara possível com a sua própria emergência: a *autonomia* da arte (autonomia relativamente aos contextos funcionais, recreativos ou representativos da sociedade da corte).

Tia DeNora (1995), socióloga da música (Universidade de Exeter, Reino Unido) fala a este respeito de uma estratégia, não só financeira, mas também estética de exclusão social, através da qual a música de Beethoven e os seus patronos eram associados ao «bom gosto», à ideia de grandeza da música e do génio que a

compunha. Podíamos comparar a situação à da chamada Nova Música europeia desde a década de 50 do século xx, que deve a sua sobrevivência às Fundações e aos Festivais (para uma discussão mais alargada, cf. Vieira de Carvalho, 2007).

A questão que se coloca é a de saber se o mercado deve ser a medida de todas as coisas — e se também a arte se deve submeter às suas leis. E quem diz a arte, diz a pesquisa musicológica, a ciência, a educação, o património, a herança cultural em geral, já para não falar de outros sectores da vida social, como a saúde ou a segurança social. A Convenção da UNESCO sobre a Protecção da Diversidade das Expressões Culturais (2005) e a Carta Cultural Ibero-Americana (2006), documentos em cuja elaboração e aprovação tive a honra de participar em representação do Governo português, estabelecem expressamente a necessidade de proteger a herança e a criação culturais em toda a sua diversidade, incluindo a possibilidade de os artistas exercerem a sua actividade sem os constrangimentos do mercado. Consagram ainda, solenemente, a legitimidade dos Estados de desenvolverem políticas públicas adequadas a essas finalidades. Um largo consenso internacional impôs-se deste modo na UNESCO para contrariar a Organização Mundial do Comércio, que reivindicava a aplicação das leis do mercado e da livre concorrência aos bens e serviços culturais.

Cabe perguntar: Seria porventura indiferente para humanidade se Beethoven tivesse desistido de compor a música que compôs, para compor apenas aquela que o mercado editorial do seu tempo absorvia?

Se queremos um pensamento crítico na musicologia, não podemos praticar uma musicologia que suprima do seu objecto a tentativa de captar também um pensamento crítico na música analisada. A intelectualização da música europeia — ao ponto de, desde a época de Hegel e Beethoven, ser comparada à filosofia — é um fenómeno histórico-antropológico que faz parte do património da humanidade, da sua diversidade cultural, e que importa preservar. Não será, certamente, indiferente para nós a questão de saber se essa herança se renova, ou se o mercado a suprime.

Tais são, concluindo, alguns dos aspectos que me parecem mais relevantes na construção do objecto da sociologia da música.

(Comunicação apresentada à Classe de Letras
na sessão de 26 de março de 2009)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (2000), «Sociology» (intervenções de Christian Kaden, Peter J. Martin, Ruth Finnegan, Tullia Magrini, Philip V. Bohlman, Völker Kalisch, Mário Vieira de Carvalho), in: *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future*, ed. David Greer, Oxford, Oxford University Press, pp. 273-366.
- Adler, Guido (1885), «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, I, 1 (1885): 5-20.
- Adorno, Theodor W. (1932), «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik», *Zeitschrift für Sozialforschung*, I (1932): 103-124; 356-378.
- Adorno, Theodor W. (1938), «Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens», in: Adorno (1970ss): XIV, 14-50.
- Adorno, Theodor W. (1939), «Versuch über Wagner», in: Adorno (1970ss): XIII, 7-148.
- Adorno, Theodor W. (1945), *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991.
- Adorno, Theodor W. (1948), «Philosophie der Neuen Musik», in: Adorno (1970ss): XII.
- Adorno, Theodor W. (1951), «Bach gegen seine Liebhaber verteidigt», in: Adorno (1970ss): X/1, 138-151.
- Adorno, Theodor W. (1953), «Die gegängelte Musik», in: Adorno (1970ss): XIV, 51-66.
- Adorno, Theodor W. (1956), «Das Altern der Neuen Musik», in: Adorno, 1970ss: IV, 143-167.
- Adorno, Theodor W. (1958a), «Ideen zur Musiksoziologie», in: Adorno, 1970ss: XVI, 9-23.
- Adorno, Theodor W. (1958b), «Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition», in: Adorno, 1970ss: XVI, 68-84.
- Adorno, Theodor W. (1960a), «Gustav Mahler. Eine Physiognomie», in: Adorno (1970ss): XIII, 149-319.
- Adorno, Theodor W. (1961), «Vers une musique informelle», in: Adorno (1970ss): XVI, 493-540.
- Adorno, Theodor W. (1962a), «Einleitung in die Musiksoziologie», in: Adorno, 1970ss: XIV.
- Adorno, Theodor W. (1962b), «Stravinsky: A Dialectical Portrait», in: Adorno (1994b): 145-175.
- Adorno, Theodor W. (1963), «Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik», in: Adorno (1970ss): XVIII.
- Adorno, Theodor W. (1967), «Thesen zur Kunstsoziologie», in Adorno (1970ss): X. 1, 367-374.
- Adorno, Theodor W. (1968), «Berg, der Meister des kleinsten Übergangs», in: Adorno (1970ss): XIII, 321-514.
- Adorno, Theodor W. (1970), «Ästhetische Theorie», in: Adorno 1970ss: I.
- Adorno, Theodor W. (1970ss), *Gesammelte Schriften*, 20 vols., Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1989), *Metaphysik. Begriff und Problem* (ed. Rolf Tiedemann). Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1993), *Beethoven. Philosophie der Musik* (ed. Rolf Tiedemann), Frankfurt a.M., Suhrkamp.

- Adorno, Theodor W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2008), *Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft* (eds. Tobias ten Brink and Marc Phillip Nogueira), Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W., e Max Horkheimer (1944), *Dialektik der Aufklärung*, in: Adorno, 1970ss: III (trad. ingl.: *Dialectic of Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 2002).
- Attali, Jacques (1977), *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, PUF, 1977.
- Bekker, Paul (1916), *Das deutsche Musikleben*, Berlin, Schuster/Löffler.
- Benjamin, Walter (1931), «Was ist das epische Theater? (I)», *Gesammelte Schriften*, 6 vols., Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991: II/2, 519-531.
- Benjamin, Walter (1936), «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in: Benjamin (1991): I.2: 431-508. (Trad. francesa in: *L'homme, le langage et la culture* [do mesmo], Paris, Denoël/Gonthier, 1971.)
- Benjamin, Walter (1939), «Was ist das epische Theater? (II)», *Gesammelte Schriften*, 6 vols., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991: II/2, 532-539.
- Benjamin, Walter (1940), «Über den Begriff der Geschichte», in: Benjamin (1991): I.2: 691-704.
- Benjamin, Walter (1991), *Gesammelte Schriften*, 6 vols., Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Bessler, Heinrich (1959), «Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert», *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte* (do mesmo), Leipzig, Reclam, 1978: 301-331.
- Blaukopf, Kurt (1982), *Musik im Wandel der Gesellschaft*, Munique, DTV, 1984.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1987), *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel, 1989.
- Bull, Michael (2007), *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*, London, Routledge.
- Burney, Charles (1772), *Dr. Burney's Musical Tours in Europa* (ed. P.A. Scholes) 2 vols., Londres, Oxford University Press, 1959.
- Capra, Fritjof (1996), *The Web of Life. A New Scientific Understanding of Living Systems*, New York, Anchor Books.
- Dahlhaus, Carl (1971), «Musiktheorie», in: *Einführung in die Musikwissenschaft* (coord. do mesmo), Colônia, Gerig, 1975: 93-132.
- Dahlhaus, Carl (1974), «Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, V (1974): 11-24.
- De la Motte-Haber, Helga / Dahlhaus, Carl (1982) (eds.), *Systematische Musikwissenschaft (Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, ed. C. Dahlhaus, vol. X) Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- DeNora, Tia (1995), *Beethoven and the Construction of Genius*, Berkeley, University of California.
- DeNora, Tia (2000), *Music in everyday life*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DeNora, Tia (2003), *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Edwards, Lynn B. / Jaros, Gyorgy G. (1994), «Process-Based Systems Thinking — Challenging the Boundaries of Structure», in: *Journal of Social and Evolutionary Systems*, 17/3 (1994): 339-353.
- Elias, Norbert (1939), *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 vols., Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989. (Trad. port: *O processo da civilização*, 2 vols., Lisboa, Dom Quixote, 1990/91.)
- Elias, Norbert (1968), «Einleitung», *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 vols., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989: I, pp. VII-LXX. (Trad. port.: *ibidem.*)
- Elias, Norbert (1969), *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983. (Trad. port: *A sociedade da corte*, Lisboa, Estampa.)
- Elias, Norbert (1991), *Mozart. Zur Soziologie eines Genies* (ed. Michael Schröter), Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991 (trad. port: *Mozart, Sociologia de um génio*, Lisboa, Edições Asa, 1993).
- Engel, Gerhard (1990), *Zur Logik der Musiksoziologie. Ein Beitrag zur Philosophie der Musikwissenschaft*, Tübingen, J.C.B. Mohr.
- Fischlin, Daniel / Heble, Ajay (2003) *Rebel Musics: Human Rights, Resistant Sounds, and the Politics of Music Making*, Montreal, Black Rose Books.
- Gebesmair, Andreas (2008), *Die Fabrikation globaler Vielfalt. Struktur und Logik der transnationalen Popmusikindustrie*, Bielefeld, Transcript.
- Giddens, Anthony (1987), «Structuralism, post-structuralism and the production of culture», *Social Theory and Modern Sociology* (do mesmo), Londres, Blackwell, 1993: 73-108.
- Habermas, Jürgen (1962), *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1990.
- Habermas, Jürgen (1970a), *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985.
- Habermas, Jürgen (1970b), «A Review of Gadamer's Truth and Method», *Understanding and Social Inquiry* (eds. Fred R. Dallmayr e Thomas A. McCarthy), Londres/Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1977: 335-363.
- Habermas, Jürgen (1971), «Eine Auseinandersetzung mit Niklas Luhmann (1971): Systemtheorie der Gesellschaft oder Kritische Gesellschaftstheorie?», in: Habermas (1970a): 369-502.
- Habermas, Jürgen (1972), «Bewußtmachende oder rettende Kritik — die Aktualität Walter Benjamins», *Zur Aktualität Walter Benjamins* (ed. S. Unseld), Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972: 173-223.
- Habermas, Jürgen (1980), «A modernidade: um projecto inacabado», *Crítica*, 2 (1987): 5-23.
- Habermas, Jürgen (1981), *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 vols., Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985.
- Habermas, Jürgen (1984), *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1985), *O discurso filosófico dos modernos*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1990.

- Hanslick, Eduard (1854), «Vom Musikalisch-Schönen», *Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze. Musikkritiken* (ed. Klaus Mehner), Leipzig, Reclam, 1982: 33-145 (trad. port., Lisboa, Edições 70, 1994).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1842), *Ästhetik* (ed. Friedrich Bassenge), 2 vols., Berlin / Weimar, Aufbau-Verlag, 1984.
- Hennion, Antoine (1993), *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- Hennion, Antoine (2009), *Attachements. Une sociologie de l'amateur*, Paris, Métailié.
- Hornbostel, E.M. (1929), «Tonart und Ethos», in: *Tonart und Ethos. Aufsätze* (do mesmo, eds. Christian Kaden e Erich Stockmann), Leipzig, Reclam, 1986: 104-111.
- Jauß, Hans Robert (1977), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, vol. I: *Versuch im Feld der ästhetischen Erfahrung*, Munique, Wilhelm Fink.
- Kaden, Christian (1984), *Musiksoziologie*, Berlin, Verlag Neue Musik.
- Kaden, Christian (1990), «“Was hat Musik mit Klang zu tun?“ Ideen zu einer Geschichte des Begriffs “Musik“ und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte», in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Berlin, Akademie Verlag, 1990: 134-180.
- Kaden, Christian (1993), *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel etc., Bärenreiter.
- Kaden, Christian (1995), «Musiksoziologie», *Musik in Geschichte und Gegenwart* (ed. L. Finscher), Kassel, Bärenreiter (1993ss).
- Kaden, Christian (2004), *Das Unerhörte Und Das Unhörbare: Was Musik Ist, Was Musik Sein Kann*, Kassel, Bärenreiter.
- Kaden, Christian (2006), «Das ANDERE als kosmologische Regulationsinstanz in der Musik», in: Kaden / Mackensen (2006): 120-136.
- Kaden, Christian / Mackensen, Karsten (2006), *Soziale Horizonte von Musik: Ein Kommentiertes Lesebuch zur Musiksoziologie*, Kassel, Bärenreiter.
- Karbusicky, Vladimir (1979), *Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken*, Munique, Wilhelm Fink.
- Kneif, Tibor (1971), *Musiksoziologie*, Colónia, Hans Gerig.
- Luhmann, Niklas (1980), «Interaktion in Oberschichten: Zur Transformation ihrer Semantik im 17. und 18. Jahrhundert», *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft* (do mesmo), Frankfurt a.M., 1993: I, 72-161.
- Luhmann, Niklas (1984), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988.
- Luhmann, Niklas (1996), *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Martin, Peter J. (1995), *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- Martin, Peter J. (2007), *Music and the Sociological Gaze: Art Worlds and Cultural Production*, Manchester, Manchester University Press.

- Marx, Karl (1844), *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte vom Jahre 1844* (ed. Joachim Höppner), Leipzig, Reclam, 1988.
- Marx, Karl (1939/40), «Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie», *Ökonomische Manuskripte 1857/1858 (Marx-Engels-Werke)*, Berlim, Dietz Verlag, 1983: XLII, 15-768.
- McClary, Susan (1991), *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minnesota/Londres, The University of Minnesota Press.
- Merriam, Alan P. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- Nettl, Bruno (1983), *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press.
- Osório, D. Jerónimo (1571), *Da Enseñança e Educação do Rei* (tradução, introdução e anotações de A. Guimarães Pinto), Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2005.
- Ribeiro, Paula (2002), *Hystérie et Mise en Abîme: le drame lyrique au début du XXème siècle*, Paris: L'Harmattan.
- Riethmüller, Albrecht (1985), «Stationen des Begriffs Musik», in: *Geschichte der Musiktheorie*, I (ed. Frieder Zaminer), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Riethmüller, Albrecht (1989), «Musik zwischen Hellenismus und Spätantike», in: *Die Musik des Altertums* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, I), Laaber, Laaber Verlag, 1989: 207-325.
- Sachs, Curt (1943), *The Rise of Music in the Ancient World — East and West*, New York, Norton.
- Saussure, Ferdinand de (1916), *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1976.
- Seeger, Charles (1977), *Studies in Musicology (1935-1975)*, Berkeley, etc., University of California Press.
- Silbermann, Alphons (1954), *La musique, la radio et l'auditeur. Étude sociologique*, Paris, PUF.
- Silbermann, Alphons (1955), *Introduction à une Sociologie de la musique*, Paris, PUF.
- Silbermann, Alphons (1957), *Estructura Social de la música*, Madrid, Taurus, 1961.
- Small, Christopher (1998), *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Sochor, Arnold (1980), *Soziologie und Musikkultur*, Berlim, Verlag Neue Musik, 1985.
- Supicic, Ivo (1987), *Music in Society — A guide to the Sociology of Music*, 2.ª ed. remodelada, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1987.
- Vasconcellos, Joaquim (1873), *Lúisa Todi — Estudo Crítico*, 2.ª ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929.
- Vieira de Carvalho, Mário (1984), «Pensar é morrer» ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século xviii aos nossos dias, Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1993.
- Vieira de Carvalho, Mário (1991a): «Sociologia da Música — Elementos para uma retrospectiva e para uma definição das suas tarefas actuais», *Penélope*, 6 (1991): 11-19; *Revista Portuguesa de Musicologia*, I (1991): 37-44.

- Vieira de Carvalho, Mário (1991b), «A música na Universidade: do *numerus* à ciência social», *Universidade(s): História, Memória, Perspectivas — Congresso História da Universidade, 7.º Centenário (Actas)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1991: IV, 157-174.
- Vieira de Carvalho, Mário (1995a) «From Opera to Soap Opera: On Civilizing Processes, the Dialectic of Enlightenment and Postmodernity», *Theory, Culture & Society*, XII/2 (1995): 41-61.
- Vieira de Carvalho, Mário (1995b), «Illusion und Selbstdarstellung — Zur Entwicklung der Kommunikationssysteme im Musiktheater», *Vom Neuwerten des Alten — Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters* (ed. Otto Kolleritsch), *Studien zur Wertungsforschung*, vol. 29, Graz-Vienna, Universal Edition, 1995: 141-149.
- Vieira de Carvalho, Mário (1995c), «Nature et naturel dans la polémique sur l'opéra au XVIIIème siècle», *Le Parole della Musica*, vol: II: *Studi sulla Lingua della Critica del Teatro per Musica in onore di Gianfranco Folena* (ed. Maria Teresa Muraro), Florence, Leo S. Olschki, 1995: 95-146.
- Vieira de Carvalho, Mário (1999a) *Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a Dialética do Iluminismo*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Vieira de Carvalho, Mário (1999b), *Eça de Queirós e Offenbach — A ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa: Colibri.
- Vieira de Carvalho, Mário (1999c), *Denken ist Sterben. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon*, Kassel, etc., Bärenreiter.
- Vieira de Carvalho, Mário (2000a) «La sociologie de la musique en quête de son objet», in: *Critique*, 639-640, Agosto/Setembro, 2000: 790-803.
- Vieira de Carvalho, Mário (2000b) «Sociology of Music as Self-Critical Musicology», in: *Musicology and Sister Disciplines — Past, Present, Future* (ed. David Greer), Oxford, Oxford University Press, 2000: 342-366.
- Vieira de Carvalho, Mário (2005a), «A ópera, a esfera pública e a mudança de sistemas sociocomunicativos», in: *Por lo imposible andamos — A ópera como teatro de Gil Vicente a Stockhausen* (do mesmo), Porto: Âmbra, 2005: 37-60.
- Vieira de Carvalho, Mário (2005b), «Série, alea e autopoiesis», in: *O Pensamento de Niklas Luhmann* (ed. José Manuel Santos), Covilhã: Universidade da Beira Interior / TA Pragmata, 2005: 165-184.
- Vieira de Carvalho, Mário (2006a), *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Porto, Campo das Letras.
- Vieira de Carvalho, Mário (2006b), «Belcanto-Kultur und Aufklärung: Blick auf eine widersprüchliche Beziehung im Lichte der Opernrezeption», in: *Soziale Horizonte von Musik — Ein kommentiertes Lesebuch zur Musiksoziologie* (eds. Christian Kaden / Karsten Mackensen), Kassel / Basileia / Londres, etc., Bärenreiter, 2006: 35-55.
- Vieira de Carvalho, Mário (2007), *A Tragédia da Escuta: Luigi Nono e a Música do Século XX*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Vieira de Carvalho, Mário (2009) (ed.), *Expression, Truth, Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance*, Lisboa, Colibri.

Wallerstein et al., Immanuel (1996), *Para abrir as ciências sociais. Relatório da Comissão Gulbenkain sobre a reestruturação das Ciências Sociais*, Lisboa, Europa-América.

Weber, Max (1921), *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, in: *Gesammelte Werke* (do mesmo), CD-ROM Digitale Bibliothek, Darmstadt, WBG, pp. 7997-8154.

Windelband, Wilhelm (1894), *Geschichte und Naturwissenschaft*, Estrasburgo.