

# PENÉLOPE

FAZER E DESFAZER A HISTÓRIA

PUBLICAÇÃO QUADRIMESTRAL — Nº 6 • 1991

DIRECTOR  
A. M. HESPAHHA

REDACÇÃO

Álvaro Ferreira da Silva (FE-UNL); Amélia Aguiar Andrade (FCSH-UNL); António Costa Pinto (CEHCP-ISCTE); António M. Hespanha (ICS); Bernardo Vasconcelos e Sousa (FCSH-UNL); Carlos Fabião (FLI); Fernando Rosas (FCSH-UNL); Helder A. Fonseca (UE); José Manuel Sobral (ICS); Luís Krus (FCSH-UNL); Luís Ramalhosa Guerreiro; Mafalda Soares da Cunha (UE); Maria Alexandra Lousada (FLI); Nuno Gonçalo Monteiro (ICS); Nuno Severiano Teixeira (UE/UCP); Rui Ramos (ICS); Valentim Alexandre (ICS); Vítor Serrão (FLUC); Secretário da Redacção: João Carlos Cardoso

Propriedade do título: Cooperativa Penélope. Fazer e Desfazer a História  
Subsídios à Redacção da J.N.I.C.T. e S.E.C.

Nota: Os originais recebidos, mesmo quando solicitados, não serão devolvidos.

---

Edições COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º

Telefones: 342 20 50 • 346 82 01

Fax: 347 82 55

---

Reservados todos os direitos  
de acordo com a legislação em vigor

---

© Cooperativa Penélope

---

Composição, impressão e acabamento: Edições COSMOS  
Distribuição: Edições COSMOS

---

1ª edição: Setembro de 1991

Depósito Legal: 49152/91

ISSN: 0871-7486

---

## Sociologia da Música

### Elementos para uma Retrospectiva e para uma Definição das suas Tarefas Actuais\*

Mário Vieira de Carvalho

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Um dos precursores da historiografia musical, o jurista alemão Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850) escrevia em 1834 na sua história da música europeia que a arte cria os seus próprios períodos históricos e que estes nada têm de comum com os da história da humanidade e, em especial, dos Estados. Apesar do seu esforço de relativização da música europeia, como caso especial da história da música, e da crítica a um conceito de evolução baseado na ideia de progresso artístico, Kiesewetter separava assim categoricamente a história da música da história geral (cf. Blaukopf 1982: 58).

Exactamente vinte anos depois Eduard Hanslick (1825-1904), por sinal também jurista e alemão, ao abordar a música — aliás a «Tonkunst» («arte dos sons») — do ponto de vista estético, colocava-se, por sua vez, numa posição eurocentrista e conferia uma nova dimensão ao paradigma da «música absoluta» emergente na cultura europeia desde cerca de 1800: «conteúdo da música» eram, para ele, «tönend bewegte Formen» («formas sonoras em movimento») (Hanslick 1854; 1982: 74), a obra musical só era passível de análise imanente, a essência do musical limitava-se ao plano formal-sintáctico (cf. Mayer 1982: 132).

Em 1934, Schäfke, reportando-se a Halm, Schenker e Kurth, exaltava como grande conquista da musicologia a «Entmenschlichung der Tonkunst», ou seja, a «desumanização da arte dos sons» (cf. Suppan 1984: 27). Era a completa reificação da música: remetia-se desde logo o próprio ser humano para o domínio do extra-musical e, com ele, a sociedade, já que, como escrevia Mersmann (1953), os factos sociais eram extra-musicais. À ideia de que o som é tudo na música não escaparia sequer um Eggebrecht, ao afirmar de uma forma absoluta e generalizante que «a música surge e continua a surgir através da reflexão teórica sobre a natureza do sonante» (sic) (cf. Suppan 1984: 172).

Face a esta tradição musicológica, soa a provocação a célebre interrogação de Charles Ives: «O que é que a música tem a ver com o som?» (cit. por Laske 1977:

---

\* Comunicação ao VI Encontro de Música Ibérica, Fundação Gulbenkian, 1989.

5; Kaden 1984: 31) Sobretudo porque o sentido dessa interrogação não é o de retomar a velha concepção cosmológico-racional boeciana que dominou na Idade Média, mas sim o de levantar questões que têm tanto de incompreensível para a musicologia tradicional como de familiar e óbvio para antropólogos e etnólogos:

Merriam (1964: 27): Música é comportamento regulado, não é som. Na música o som até é secundário.

Blacking (1981: 12): A música é um facto social. A arte não existe em produtos, mas sim em processos através dos quais as pessoas dão sentido a certas variedades de actividade e experiência.

Em ambos parece decidida uma questão que continua a ser tortuosa para os estudiosos da música europeia. Como se a distância proporcionada ao etnomusicólogo ou ao antropólogo pela sua posição de «outsiders» relativamente às culturas extra-europeias ou às músicas de tradição oral na Europa — objecto originário e ainda hoje dominante da sua pesquisa — lhes conferisse um poder de observação aparentemente vedado aos musicólogos, enquanto «insiders» da cultura musical que pretendem estudar. Na medida em que partem de uma posição de «outsiders» em relação ao objecto estudado, aqueles parecem ter aprendido muito mais rapidamente do que estes a concretizar a ruptura epistemológica com o senso comum, a resguardar-se, enfim, do perigo de que fala Bachelard (1938; 1977: 14): «Face ao real, aquilo que se crê saber claramente ofusca o que se deveria saber. O espírito, quando se apresenta à cultura científica, nunca é jovem. É mesmo muito velho, porque tem a idade dos seus preconceitos.» Ora um dos preconceitos solidamente enraizados na música europeia e com o qual a Musicologia tem dificuldade em romper é precisamente o da autonomia estética.

Não admira, por isso, que a resistência à integração do ponto de vista sociológico na Musicologia continue a bem dizer na ordem do dia. Sintomático é, a este respeito, o «cepticismo» manifestado por Dahlhaus (1974: 23) quanto ao «postulado de que um produto musical é, em princípio, momento de um 'processo' social ou de uma 'estrutura' social e como tal tem de ser compreendido e analisado», embora esse cepticismo — como logo acrescenta — se fundamente menos em razões teórico-científicas do que prático-científicas. Em todo o caso, não deixa de reconhecer que também a Musicologia histórica tradicional se debate com uma dificuldade aparentemente sem solução: a de escrever uma história dos produtos musicais — isto é, das obras e não apenas do material e dos géneros — que seja mesmo uma «história» da arte e não mero catálogo de museu. Conclui, num gesto de desistência, que a Musicologia pertence ao número de disciplinas em que há problemas «fundamentais» que não podem ser resolvidos, antes vão envelhecendo e sendo recalçados por outros igualmente insolúveis (Dahlhaus 1974: 24).

Daqui à tentativa de abandonar aos sociólogos a abordagem sociológica da música europeia vai apenas um passo. Por que não, de facto, deixar que essa abordagem se confine ao exercício de uma disciplina periférica da Sociologia, em vez de lhe querer conferir um lugar central nas Ciências Musicais? Tanto mais que

existe uma tradição da literatura de Sociologia da Música da autoria de sociólogos (e não de musicólogos), literatura que só não é mais abundante porque a música está longe de ser considerada uma actividade socialmente prioritária na pesquisa sociológica, «pelo menos nas nossas sociedades industriais» (A. Willener cit. por Supicic 1987: 16). Já para não falar dos precursores mais longínquos — Aristóteles e Platão, em cujos escritos a música é objecto de uma reflexão sociológica «avant la lettre» (cf. respectivamente Riethmüller 1989 e Dawidow 1974) — desde August Comte a Pierre Bourdieu (1979; 1984), Niklas Luhmann (1974; 1984) ou Frank Rotter (1985), passando, entre outros, por Marx, Spencer, Tarde, Durkheim, Guyau, Veblen, Simmel, Plechanov, Ogburn e Max Weber, que a Sociologia se tem ocupado da realidade musical ou a tem indirectamente englobado na investigação dos processos artísticos em geral (cf. panorama em Blaukopf 1982). Um jovem sociólogo de Madrid, Jesus M. Sánchez Martin (1989: 2), num Congresso realizado há tempo em San Sebastian, chegou mesmo a defender a tese de que a ausência de conhecimentos de técnica musical não é um impedimento para o melhor conhecimento do funcionamento social da música, antes será uma predisposição desejável. Construir o objecto novo — como quer a Sociologia — em vez de assumir as pré-noções (o objecto pré-construído) seria um obstáculo de difícil transposição para quem provém do campo musical como agente activo do processo de produção em qualquer das suas facetas: criativa ou formativa, amadora ou profissional. Não partilho desta tese, embora admita que o sociólogo possa estar melhor apetrechado teórica e metodologicamente para romper com ideias-feitas e surpreender na realidade musical também o discurso dos «insiders» sobre ela — inclusive o discurso teórico-científico, a própria Musicologia, assim colocada no plano de um enunciado «emic» a interpretar segundo as noções «etic» da Sociologia. Mas, a necessidade de ruptura epistemológica não pode excluir, na Sociologia da Música, a necessidade da observação ou abordagem *intracultural* — tal como é postulada por Kubik (1988: 55 ss.) para o domínio da Etnomusicologia.

Seja como for, o que suscita a resistência da Musicologia instituída não é, pois, que a Sociologia se ocupe da música, é antes que a Musicologia se torne sociológica. Porque a tarefa que se coloca à Musicologia será, neste caso, proceder à desconstrução do próprio paradigma que lhe deu origem (o princípio da autonomia estética): proceder a uma tal desconstrução como consequência inevitável do reconhecimento do carácter ideológico desse paradigma. «Ninguém pode negar o facto de que o princípio da autonomia se impôs na música artificial por volta de 1800 e, em certos géneros musicais, mesmo mais cedo», insiste Dahlhaus (1974: 14) como que justificando uma aquisição da cultura europeia que legitima um certo discurso científico sobre ela (aquisição, de resto, extensiva a outras artes e com raízes na noção de artista, do Renascimento). Outras serão, porém, as consequências a extrair, se partirmos do postulado de Eggebrecht, segundo o qual a estética nasceu como expressão histórica da consciência burguesa que procura num mundo fictício (o mundo da arte e, em especial, da música) a emancipação que lhe é recusada pelo

mundo real (cf. Suppan 1984: 164). Neste sentido, a Musicologia, fundada no século XIX e estudando a música como objecto estético autónomo, seria mera reprodução de ideologia. A música artificial — como lhe chama Dahlhaus — e o discurso «científico» sobre ela instituído funcionaríam ambos, deste modo, como «capital cultural» na acepção de Bourdieu (1979), ou seja, significando o uso da cultura como uma espécie de capital que serve a diferentes grupos sociais para confirmar a sua posição social, excluir outros e garantir a reprodução das divisões sociais de geração em geração (cf. Wolff 1987: 7).

O carácter ideológico do princípio da autonomia foi ainda paradoxalmente acentuado pelo surto da Etnomusicologia (inicialmente, «Vergleichende Musikwissenschaft») desde fins do século XIX. A clara separação e afirmação de dois discursos científicos distintos, um sobre a música como facto social, ou sócio-cultural (para as culturas extra-europeias ou de tradição oral), outro sobre a música enquanto facto «puramente» artístico (para a cultura europeia), se pelo lado dos etnomusicólogos conduziu à relativização drástica dos valores musicais europeus, pelo lado dos musicólogos parece ter contribuído em larga medida para consolidar a ideologia da supremacia da civilização europeia e, com ela, da música europeia (cf. Leppert *et al.* 1987: xvii). Continuou entranhada no pensamento musicológico a ideia de Hanslick (1854; 1982: 125 ss.) de que esta, a nossa, a grande música, a música dos «grandes compositores», não é mero «construto social» (Norton 1984, *apud* Leppert 1987:12), mas sim «a» música (por antonomásia), em relação à qual todas as outras não são senão manifestações de «pré-música», isto é, música que ainda não «vale por si».

Não foi, pois, essencialmente por via da Etnomusicologia que irromperam na Musicologia as primeiras tentativas de abordagem sociológica da música europeia. Foi antes por via do entrecruzamento directo da Sociologia e da Musicologia. Entre essas primeiras tentativas costumam ser apontados o estudo de Paul Bekker (1916) sobre a vida musical alemã e os *Fundamentos racionais e sociológicos da música*, de Max Weber (1921), esboço para um futura obra, publicado postumamente. Sucedem-se a partir de então os trabalhos em que a problemática da Sociologia da Música adquire contornos cada vez mais específicos. Os ensaios de Lunatcharski (1925; 1929), Boris Assafiev (cf. Sochor 1985: 182 s.), os escritos de Hanns Eisler (1931, entre outros), as «Arbeitsblätter» *Musik und Gesellschaft* publicadas em Berlim em 1930/31 por Fritz Jöde e Hans Böttcher, (cf. Kolland 1978), a secção de «Sociologia da Música» inaugurada na mesma altura por este último na revista *Melos*, o ensaio de Adorno (1932) sobre a situação social da música e, até ao fim dos anos 30, os trabalhos deste e de Walter Benjamim (1936), Leo Balet (1936) e Eberhard Rebling (1935) (pelo lado dos que se situam na esfera de influência marxista) e Walter Serauky (1934) ou Paul Honigsheim (1930) (fora dessa esfera de influência) são os principais pontos de referência de toda essa fase inicial, decerto relacionada com um movimento de «sociologização» de várias áreas de conhecimento e investigação suscitado por novas solicitações decorrentes da agudização

dos conflitos sociais, pela complexidade crescente dos problemas sócio-culturais colocados pela industrialização e, evidentemente, pela repercussão da Revolução soviética (cf. Mayer 1982: 126).

No pós-guerra, para além dos estudos empíricos e sócio-históricos que começam a proliferar, aparecem as primeiras obras de fundo propondo concepções globais coerentes do que é ou pode ser uma Sociologia da Música. As divergências que nelas se manifestam quanto a questões de teoria e método, quanto à definição do próprio objecto da nova disciplina científica polarizam-se em Silbermann (1957) e Adorno (1962): o primeiro a excluir o objecto artístico do seu campo de observação (só as condições da vida musical é que seriam de considerar), o segundo a definir a decifração sociológica da obra musical como objecto central da Sociologia da Música; um aceitando a fronteira estabelecida pela estética da autonomia, o outro recusando-a, ao postular que a construção interna da obra de arte carece do que não é arte, exactamente na mesma medida em que transmite o que não é arte.

Kurt Blaukopf (1951) atribui inicialmente à Sociologia da Música uma missão temporária: promover, junto dos musicólogos, a tomada de consciência da relevância do social na música e desaparecer à medida que as disciplinas musicológicas tradicionais (História, Estética, Análise) absorvessem a perspectiva sociológica. Equacionando a mesma questão de outra maneira, Kaden (1984: 25 ss.), ao mesmo tempo que defende a consolidação da disciplina no quadro de um novo conceito de Musicologia Sistemática (cf. Kluge 1977), previne quanto à tendência das outras disciplinas musicológicas a usá-la como alibi para se manterem à margem do social.

A generalização da perspectiva sociológica obriga, de resto, a uma revisão da divisão tradicional das Ciências Musicais em Históricas e Sistemáticas. Na verdade, nem é possível estudar uma determinada situação abstraindo da evolução que a ela conduziu, nem estudar um segmento dessa evolução abstraindo da estrutura e das mudanças estruturais. O factor genético condiciona o estrutural, e o estrutural, o genético. O ponto de vista histórico integra o sistemático tanto como o ponto de vista sistemático integra necessariamente o histórico. No entanto, a ideia que continua a prevalecer, como corolário do princípio da autonomia, é a de que a abordagem histórica e a sistemática se excluem mutuamente. Tal é a posição ainda partilhada por Dahlhaus (1982), que, se por um lado arruma a Sociologia da Música na Musicologia Sistemática — ao contrário de Mersmann (1953), que a considerava ciência auxiliar da História da Música — por outro lado continua a opor Musicologia Sistemática e Musicologia Histórica (cf. Kluge 1977: 6).

A Musicologia, como observam Janet Wolff (1987: xi) e Hughes Dufourt (1987: 11 ss.), não tem acompanhado do mesmo passo a transformação que se verifica um pouco por toda a parte, desde há uns quinze anos, no estudo das artes e humanidades — transformação caracterizada pela desconstrução da autonomia estética e pela superação do impasse a que têm conduzido os métodos da Semiologia, a qual, na orientação dominante, assume esse paradigma, na medida em que se limita à análise imanente do discurso artístico e exclui expressamente a consi-

deração de factores contextuais — casos de Ruwet (1972) e Nattiez (1975, 1987), na música. Com efeito, só há muito pouco tempo é que essa transformação vem ganhando raízes também no estudo da música europeia, nomeadamente através dos trabalhos de Peter Rummenholler (1978), Georg Knepler (1977, 1982), Christian Kaden (1984), Michel Faure (1985) e, até certo ponto, Dasilva *et al.* (1984), ou dos simpósios recentemente editados em Inglaterra e em França respectivamente sob coordenação de Richard Leppert *et al.* (1987) e Hughes Dufourt *et al.* (1987). Na obra de Kaden, que se distingue pela fecundidade e inovação da reflexão teórica, a Sociologia da Música, entendida como parte da Musicologia Sistemática, tem por objecto o estudo de *sistemas* sociais (concretamente *sistemas* de comunicação musical), suas estruturas, funções e evolução, incorpora a teoria dos sistemas e a teoria da informação (no fundo, toda a problemática da semiologia da música) e engloba tanto projectos actuais empíricos como a investigação histórica. Trata-se de uma obra onde a dicotomia entre música «e» sociedade, que ainda estava no centro dos debates dos anos 60 e 70 (cf. p. ex. Kneif 1971; Faltin 1973; 1978; Karbusicky 1975), é abandonada pela assunção da música «em» sociedade<sup>1</sup>. Curiosamente, o jugoslavo Ivo Supicic, que na versão francesa de 1971 dera aos seus *Elementos de sociologia da música* o título de *Musique et société*, adopta agora (1987) na tradução americana revista e actualizada o novo título de *Music in Society* — aparentemente sob a influência da argumentação de Kaden (1984: 22 ss.) mas sem dela extrair quaisquer consequências para uma eventual correcção da sua orientação originária que é a de se ater ao estudo das condições da vida musical, na linha de Silbermann.

Assim como Antropologia, Etnologia e Sociologia são, nas Ciências Sociais, disciplinas com tradições académicas, aparelhos teóricos e metodologias distintos, mas que devem grande parte do seu desenvolvimento à cooperação e influência recíprocas, assim também a Sociologia da Música e a Etnomusicologia estão naturalmente vocacionadas para uma cooperação interdisciplinar privilegiada.

Estudar a música *em* sociedade (porque não existe fora desta!), supõe, de resto, como é óbvio, a cooperação de todas as Ciências Musicais entre si e destas com as Ciências Sociais e Humanas. O facto de o primeiro Curso de Licenciatura em Ciências Musicais criado em Portugal (há apenas nove anos) ter nascido na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas constituiu, por isso, uma solução particularmente feliz, que as circunstâncias da época permitiram e que tem produzido os seus frutos, embora a cooperação interdisciplinar esteja ainda longe de corresponder a níveis satisfatórios.

---

<sup>1</sup> Também os estudos jurídicos têm sido visivelmente abrangidos por um movimento de transformação semelhante ao que se verifica no estudo das artes e humanidades. Em Portugal é já muito sólida a corrente que luta contra o saber tradicional instalado nas Faculdades de Direito. Trata-se igualmente de desconstruir o paradigma da autonomia da dogmática jurídica, opondo-lhe o estudo do direito em sociedade (cf. Beleza 1989).

Estudar a música *em sociedade* supõe também, finalmente, não só conhecer as formas em que ela se manifesta, mas também fundamentar cientificamente previsões sobre a sua evolução e opções de política cultural visando a sua transformação. Na inter-relação destes três momentos — conhecer, predizer, propor — cabe um papel decisivo à Sociologia da Música.

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W., «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik», *Zeitschrift für Sozialforschung*, I (1932): 103-124; 356-378.  
— *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt, 1962.
- Bachelard, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris (1938), <sup>10</sup>1977.
- Balet, Leo e E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik* (1936), Dresden, 1979.
- Bekker, Paul, *Das deutsche Musikleben*, Berlim, 1916.
- Beleza, Teresa, «A Sociologia do Direito em Portugal», *Vértice* 11 (1989): 49-60.
- Benjamim, Walter, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», *Allegorien kultureller Erfahrung* (do mesmo), Leipzig, 1984: 407-435.
- Blacking, John, «Making Artistic Popular Music: The Goal of True Folk», *Popular Music*, I (1981): 9-14.
- Blaukopf, Kurt, *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe unter besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*, Colónia/Berlim, 1951.  
— *Musik im Wandel der Gesellschaft*, Munique, 1982.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, 1979.  
— *Questions de Sociologie*, Paris, 1984.
- Dahlhaus, Carl, «Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, V (1974): 11-24.
- Dahlhaus, Carl e Helga de la Motte-Haber (eds.), *Systematische Musikwissenschaft, (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, X, ed. C. Dahlhaus)*, Wiesbaden, 1982.
- Dasilva, Fabio, Anthony Blasi e David Dees, *The Sociology of Music*, University of Notre Dame Press, Indiana, 1984.
- Dawydow, Juri, *Die Kunst als soziologisches Phänomen*, Dresden, 1974.
- Dufourt, Hughes, «Pour une Histoire Sociale de la Musique Occidentale», *La Musique et le Pouvoir* (ed. mesmo e Jean-Marie Fauquet), Paris, 1987: 11-16.



- Dufourt, Hughes e Jean-Marie Fauquet (eds.), *La Musique et le Pouvoir*, Paris, 1987.
- Eisler, Hanns, «Die Erbauer einer neuen Musikkultur» (1931), *Musik und Politik. Schriften. 1924-1948* (do mesmo), Leipzig <sup>2</sup>1985: 140-167.
- Faltin, Peter, «Die Bedeutung von Musik als Ergebnis sozio-kultureller Prozesse», *Die Musikforschung*, xxvi (1973): 435-445.  
 — «Musikalische Bedeutung. Grenzen und Möglichkeiten einer semio-tischen Ästhetik», *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, IX (1978): 5-33.
- Faure, Michel, *Musique et société du Second Empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Paris, 1985.
- Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) (ed. Klaus Mehner), Leipzig, 1982.
- Honigsheim, Paul, «Musik und Gesellschaft», *Kunst und Technik* (ed. L. Kestenberg), Berlin, 1930.
- Kaden, Christian, *Musiksoziologie*, Berlin, 1984.
- Karbusichy, Vladimir, *Empirische Musiksoziologie*, Wiesbaden, 1975.
- Kluge, Reiner, «Auf dem Wege zu einer Systematischen Musikwissenschaft», in *Beiträge zur Musikwissenschaft*, XIX (1977): 3-16.
- Kneif, Tibor, *Musiksoziologie*, Colónia, 1971.
- Knepler, Georg, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig, 1977, <sup>2</sup>1982.
- Kolland, Dorothea (ed.), *Musik und Gesellschaft. Arbeitsblätter für soziale Musikpflege und Musikpolitik (1930/31)*, reimpr., Berlin Ocidental, 1978.
- Kubik, Gerhard, *Zum Verstehen afrikanischer Musik — Aufsätze*, Leipzig, 1988.
- Laske, O. E., *Music, Memory and Thought*, University of Pittsburgh, 1977.
- Leppert, Richard e Susan McClary (eds.), *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge, 1987.
- Luhmann, Niklas, «Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien», *Zeitschrift für Soziologie*, III (1974): 236-255.  
 — *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt, 1984.
- Lunatcharski, Anatoli, «Über die soziologische Methode in der Musiktheorie und Musikgeschichte» (1925), *Die Revolution und die Kunst* (do mesmo), Dresden, 1974: 32-54.  
 — «Die sozialen Quellen der Musik» (1929), *Die Revolution und die Kunst* (do mesmo), Dresden, 1974: 55-68.

- Martin, Jesus M. Sanchez, *Lo afinado y lo afin. Elementos para una teoria socio-lógica de la formación del sentido musical*, comunicação ao III Congresso de Sociologia, San Sebastian, 1989 (ms.).
- Mayer, Günter, «Musiksoziologie und Geschichtstheorie», *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (ed. Carl Dahlhaus), x: *Systematische Musikwissenschaft* (ed. Carl Dahlhaus e Helga de la Motte-Haber), Wiesbaden, 1982: 124-164.
- Merriam, Alan P., *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964.
- Mersmann, Hans, «Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte», *Archiv für Musikwissenschaft*, x/1 (1953): 1-15.
- Nattiez, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, 1975.  
— *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, 1987.
- Rebling, Eberhard, *Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, diss., Berlim, 1935.
- Riethmüller, Albrecht, «Die Musiksoziologie des Aristoteles», *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (ed. C. Dahlhaus), vol. 1: *Die Musik des Altertums* (ed. A. Riethmüller et al.), 1989: 216-237.
- Rotter, Frank, *Musik als Kommunikationsmedium. Soziologischen Medientheorien und Musiksoziologie*, Berlim, 1985.
- Rummenhüller, Peter, *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven, 1978.
- Ruwet, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, 1972.
- Serauky, Walter, «Wesen und Aufgaben der Musiksoziologie», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, xvi (1934): 232-244.
- Silbermann, Alphons, *Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie*, Regensburg, 1957.
- Sochor, Arnold, *Soziologie und Musikkultur*, Berlim, 1985 (trad. da edição de Moscovo, 1975).
- Supicic, Ivo, *Music in Society. A Guide to the Sociology of Music*, New York, 1987.
- Suppan, Wolfgang, *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*, Mainz, 1984.
- Weber, Max, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Munique, 1921.
- Wolff, Janet, «The ideology of autonomous art», *Music and Society, The politics of composition, performance and reception* (ed. Richard Leppert e Susan McClary), Cambridge, 1987: 1-12.