

MELODIA E IMITAÇÃO MUSICAL EM ENSAIO SOBRE A ORIGEM DAS LÍNGUAS

MÉLODIE AND IMITATION MUSICALE IN THE *ESSAI SUR L'ORIGINE DES LANGUES*

Ângelo Martingo*
angelomartingo@ilch.uminho.pt

Partindo da identificação dos processos civilizacional e de racionalização, da relação entre o mimético e o racional na teorização de melodia, harmonia, fala e escrita, bem como da relação e evolução destas em *Ensaio sobre a origem das línguas*, procura-se evidenciar a atualidade dos instrumentos conceptuais de Rousseau na estruturação do campo da sociologia da música, em particular, na teorização crítica e empírica da comunicação musical.

Palavras chave: Rousseau, música, mimesis, racionalização

Drawing on the identification of civilizing and rationalization processes, as well as on the relation between mimesis and rationality on the theory of melody, harmony, speech and writing, as well as the their relation and evolution established in *Essai sur l'origine des langues*, an argument is built showing current relevance of Rousseau's conceptual tools on music sociology, as well as on the critical and empirical knowledge on music communication.

Keywords: Rousseau, music, mimesis, rationalization

* Departamento de Música, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

Da música e da língua no *Ensaio* – mimesis, artifício e racionalização

Em *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (doravante, *Ensaio*), publicado postumamente em 1781, Rousseau (2001) elabora sobre a língua, enquanto fala e escrita, sobre a música, enquanto melodia e harmonia, bem como sobre o surgimento, a relação, e a evolução destas, apontando desde logo, para a sua comunhão originária. Com efeito, concorrem aí, na concepção de Rousseau (2001: 97), o ritmo, as inflexões e os acentos num ideal de comunicação expressiva que não distingue entre música e discurso – “De início”, escreve Rousseau (2001: 97), “não houve outra música que não fosse a melodia, nem outra melodia que não consistisse na variedade dos sons da fala”. Similarmente, porém, à língua, e em íntima ligação com o aperfeiçoamento desta, segundo Rousseau (2001: 118), a música havia largamente perdido com desenrolar do tempo a sua força expressiva original, num processo de racionalização que, colocando ênfase nos processos físicos (Rousseau, 2001: 124) e na harmonia, em detrimento da melodia (Rousseau, 2001: 115; 124), neutralizara a sua expressividade.^[1] Não sendo incompatível com a expressão (Rousseau, 2001: 106), a harmonia faria remeter a música para o âmbito das ciências exatas, enquanto na melodia, em que a imitação das paixões emerge com especial relevo (Rousseau, 2001: 103), radicaria não só a superioridade como o lugar da música entre as belas-artes.^[2] Nesse sentido, constata Rousseau (2001: 124):

“(...) a música, circunscrita ao efeito meramente físico da ocorrência de determinadas vibrações, (...) viu[-se] privada dos efeitos morais que a caracterizavam quando ela era redobradamente a voz da natureza”.

1 Rousseau escreve no contexto de um fértil período de teorização da tonalidade, em que assume especial relevância o *Traité d'harmonie réduite à son principe naturel*, e subsequentes elaborações, de Rameau (1722). Cf. Lester (2002) para uma análise da concepção harmónica de Rameau e Hyer (2002) para uma perspectiva panorâmica sobre tonalidade, bem como Wokler (2012) para uma problematização de Rameau em Rousseau, Rehding (2008) para uma discussão da enarmonia na recepção de Rousseau e Rameau, e Blum (1985) para uma análise do entendimento de ‘harmonia’ em Rousseau e da sua incidência na teorização de ‘tonalidade’ no século XIX.

2 Cf. Dugan & Strong (2001) para uma discussão de questões de mimesis e representação em Rousseau. É na transição para o século XIX que a mimesis declina como paradigma estético, ao mesmo tempo que a abstração da música instrumental ganha relevo na crítica musical (Morrow, 1997).

Tal concepção da expressão reveste-se, em todo o caso, de uma natureza particular – referindo-se aos sons como “(...) signo dos nossos afetos e dos nossos sentimentos” (Rousseau, 2001: 107), Rousseau entende o processo imitativo, não como representação direta do objeto, mas como analogia, suscitando “sentimentos semelhantes” àqueles experimentados na presença do representado (Rousseau, 2001: 115). Rousseau (2001: 104) dá nota ainda de uma natureza convencional da relação mimética, sendo que a familiaridade com o vocabulário musical se lhe afigurava imprescindível para que se torne o agradável em “voluptuosidade” – “(...) estamos diante de uma língua de que necessitamos de conhecer o dicionário”, escreve Rousseau (2001: 104), e se tal é aplicável à melodia, com maior propriedade à harmonia, mais artificial.^[3] Para além disso, remeter-nos-ia o entendimento de Rousseau para a mimesis na música enquanto imitação sem objeto. Na verdade, comparando a música à pintura Rousseau (2001: 114) constatava que “Uma das grandes vantagens do músico consiste em poder dar-nos uma pintura do que por si só nunca conseguiríamos ouvir, enquanto o pintor só consegue representar o que pode ser visto”.

Semelhante origem e percurso são teorizados relativamente à fala e à escrita, verificando-se desde logo, também aí, a primazia do sentimento – de acordo com Rousseau (2001: 47): “Não se começa por raciocinar mas por sentir”. De modo involuntário, e, portanto, fora do âmbito da racionalidade, é a natureza que age na fala, imprimindo aí a marca das paixões que são o caso (Rousseau, 2001: 44). Excedendo o que seria requerido pelas necessidades elementares (Rousseau, 2001: 47-48), a emergência da fala radicaria na comunicação das paixões, aproximando o sujeito dos seus semelhantes – “Não foram nem a fome nem a sede”, informa Rousseau (2001: 48), “mas sim o amor, o ódio, a piedade ou a cólera que pela primeira vez soltaram a fala dos homens...”. Rousseau (2001: 51-53) concebe assim uma primeira língua como sendo mais próxima das “exclamações naturais”, inarticuladas, das imagens e dos sentimentos, onomatopaica, com poucas articulações e consoantes, variada nos sons e entoações, a fala integrava o “acento das paixões”, privilegiando a “eufonia, na cadência, na harmonia e no encanto dos sons” em detrimento da regularidade, normalização, e gramática.^[4] Constatando

3 A artificialidade da harmonia, no entendimento apresentado no *Ensaio*, reside, desde logo, na construção de acordes – a única harmonia natural, refere aí Rousseau (2001, 104-105), seria o uníssono, considerando que a junção de uma dada nota a outra altera as relações de força dos harmónicos da primeira.

4 Rousseau (2001: 70) traça uma diferenciação na origem das línguas dos climas meridionais e as línguas do norte – enquanto nas primeiras “(...) as necessidades nascem das próprias paixões”,

que, com o tempo, as necessidades se sobrepõem às paixões (Rousseau, 2001: 91), não encontrava Rousseau, porém, no seu tempo, vestígio dessa língua expressiva. Num contínuo processo de racionalização da comunicação e uma conseqüente neutralização da expressão resultante do “[...] estudo da filosofia e o desenvolvimento do pensamento [...]” (Rousseau, 2001: 119), a língua tornara-se mais articulada, mais clara, mais fria (Rousseau, 2001: 53-54), tendo ganho em clareza perdia o que perdera na força expressiva (Rousseau, 2001: 67). Menciona Rousseau (2001: 53) a esse propósito:

“À medida que crescem as necessidades, que as relações se confundem e que as luzes se estendem, a linguagem muda de carácter: torna-se mais precisa e menos apaixonada, os sentimentos são substituídos pelas ideias e ela em vez de se dirigir ao coração passa a dirigir-se à razão”.

O mesmo processo de racionalização emerge na escrita, equiparado por Rousseau aos “[...] três estados sob os quais se pode considerar a vida dos homens agrupados numa nação” (Rousseau, 2001: 55). Em particular, enquanto num primeiro estágio a escrita, equivalente à “linguagem das paixões”, se constituía na “pintura dos objectos”, como seria o caso da mexicana e egípcia (Rousseau, 2001: 54), num momento ulterior passa a representar através de uma “pintura dos sons”, “palavras e frases” por sinais convencionais, como seria o caso da escrita chinesa (Rousseau, 2001: 54), para, num último momento, consistir na decomposição elementar dos elementos da fala – “Não se trata já bem de uma pintura da fala mas da sua análise”, refere Rousseau (2001: 55) a propósito deste. De assinalar que a escrita não é entendida como processo neutro de notação da fala, mas antes como um processo que altera e racionaliza esta, contaminando-a com a ausência de expressão – de acordo com Rousseau (2001: 60-61):

nas segundas “(...) as paixões brotam das necessidades e as línguas, filhas sombrias da necessidade, ressentem-se dessa origem” (Rousseau, 2001: 91). Consequentemente, se as línguas meridionais surgiram “(...) vivas, sonoras, acentuadas, eloquentes e por vezes obscuras, devido à sua própria energia (...)”, já as línguas do norte se apresentavam “[...] veladas, rudes, articuladas, gritadas, monótonas e claras (e isto devido mais à força de palavras do que a uma construção justa)” (Rousseau, 2001: 94). Rousseau constatava atenuarem-se as diferenças, mantendo não obstante algum resquício dessa distinção. Assim, se francês, o inglês e o alemão são descritas como “(...) línguas próprias de homens que se entremeadam, que ajuízam as coisas entre si e a sangue frio”, já o árabe e o persa são descritas como línguas próprias para os “ministros dos deuses” (Rousseau, 2001: 94-95). Tal distinção não é indiferente à adequação das línguas à música. Comparando a esse propósito as línguas francesa e italiana, refere Rousseau (2001: 67): “As línguas modernas da Europa encontram-se todas mais ou menos na mesma situação. E não abro sequer uma excepção para o italiano. A língua italiana, tal como a francesa, não constitui por si só uma língua musical. A diferença entre uma e outra está em que uma se presta à música e a outra não”.

“A escrita, que parecia dever fixar a língua, é precisamente o que a altera; ela não muda as palavras mas sim o génio das línguas; ela substitui expressividade por precisão. Quando falamos, transmitimos os nossos sentimentos, mas são as nossas ideias que transmitimos quando escrevemos. (...) Os meios de que nos servimos em substituição desses [sons, acentuações, inflexões] estendem e alongam a língua escrita e, passando dos livros para o discurso [oral], influenciam a própria fala. Se disséssemos todas as coisas tal e qual as escrevemos a fala confundir-se-ia com a leitura”.

Rousseau (2001: 64) reforça esse argumento, sugerindo mesmo que a notação dos acentos na escrita não denota os da fala, mas antes pressupõe o seu desaparecimento, registando a esse respeito:

“Hoje não temos qualquer ideia de uma língua que se simultaneamente sonora e harmoniosa, quer nos fale tanto através dos sons como por meio das entoações. Se há quem julgue poder substituir as entoações pelos acentos, engana-se; só se recorre aos acentos quando a entoação já foi perdida”.

Assim, em suma, de acordo com Rousseau (2001), num estado em que linguagem e música não estavam ainda diferenciadas, são as paixões que agem na fala e na melodia e determinam o seu surgimento. Com o tempo, porém, e como resultado de um mesmo processo de racionalização, verificava Rousseau quer a separação entre melodia e fala, quer uma articulação progressiva de cada um dos domínios. Em particular, na música, em detrimento da melodia, ‘signo’ das paixões, Rousseau dava nota de uma progressiva ênfase na harmonia, do domínio da razão e do cálculo. Não obstante, a relação mimética entre música e ‘paixões’ (em primeiro lugar, da melodia, e subsidiariamente, da harmonia), é tida como convencional, sendo necessário a familiaridade com o idioma e o conhecimento do seu ‘dicionário’ para ser sensível a um domínio em que é representado algo que por si não tem existência própria. Na linguagem, por seu lado, constatava Rousseau (2001) o progressivo aperfeiçoamento da gramática e articulação do pensamento e da escrita. Se, na fala, tal evolução resultava num carácter mais racional, preciso, ‘frio’ e ‘claro’, afastando-se esta de uma origem na expressão das paixões, na escrita, manifestava-se na passagem de uma ‘pintura dos objetos’, a uma ‘pintura dos sons’ e se finalmente, à notação da análise e decomposição dos elementos da fala, concorrendo para a racionalização da fala, em vez de constituir-se no seu suporte neutro. Desse modo, verifica-se no entendimento de Rousseau (2001) um processo racionalização que, acompanhando a separação do racional e do mimético, com privilégio do

primeiro, se apresenta na separação da linguagem e da música e na transformação em cada um destes domínios.

Comentário e excurso

A relação entre a música e linguagem tem sido amplamente explorada na teorização da comunicação musical, quer do ponto de vista da interpretação, quer do ponto de vista da percepção musical. Desde logo, é com base na teoria generativa da linguagem (Chomsky 1956; 1957; 1965) que é desenvolvida a teoria generativa da música (Lerdahl & Jackendoff, 1983), instrumento referência na teorização de modelos de interpretação e na investigação empírica da percepção musical, designadamente, de música tonal (e. g., Clarke, 1985; 1988; Friberg, 1991; Martingo 2005; 2006; 2007a; 2007b; Repp, 1990; 1992a; 1998a; 1999; Smith & Cuddy, 2003; Todd, 1985; 1992; 1995) e da teorização da representação cognitiva da tonalidade (e. g., Lerdahl 1988; 2001). A pertinência teórica e pregnância empírica da teoria generativa, para além da demonstração da analogia dos princípios cognitivos no processamento da língua e da música, permitiria sustentar um entendimento da interpretação e receção musical como interiorização da estrutura musical. Por outro lado, se admitirmos, como Meyer (1956; 1967; 1973; 1989) propõe, que a emoção na receção musical assenta na realização ou frustração de expectativas, a que está pressuposto a familiaridade como idioma, e juntarmos a essa teorização a consistência intencional (Gabrielson, 1987; Repp, 1992a; Friberg & Batel, 2002), ou involuntária, mesmo (Repp, 2003), com que os intérpretes usam os recursos expressivos (desvios na dinâmica ou agógica), bem como a interiorização destes desvios pelos ouvintes (Repp, 1992b; 1995; 1998a; 1998b; 2003), seríamos conduzidos a um entendimento da interpretação e receção musical como um processo comunicativo assente numa linguagem estruturada e estruturante (Bourdieu, 1989), e da interpretação musical como ação racionalizada, na aceção de Weber (2003: 218), enquanto adequação de meios a fins. Como compreender nesse contexto, não obstante o pendor ora teórico, ora empírico dos dados avançados, a crítica do processo de racionalização e a imitação das paixões como paradigma expressivo colocadas por Rousseau?

Num brilhante ensaio sobre a conceção de ‘natureza’ e ‘natural’ na teorização da ópera no século XVIII Vieira de Carvalho (1999: 72ss) mostra, porém, que a teorização da expressão, debate em que se situa também o *Ensaio*, não se deixa desvelar sem uma análise mais detalhada – tratava-se a

exigência do ‘natural’ na comunicação musical, não da renúncia ao artifício, mas da sua completa interiorização – uma *art caché*, que se fizesse esquecer a si própria (Vieira de Carvalho 2009a: 8), ou, dito de outra maneira, em questão estava não “arrancar a máscara”, mas antes “colá-la à cara” (Vieira de Carvalho, 1999: 129).^[5] Vieira de Carvalho (1999: 115ss) sugere por isso que se reverte aí a mimesis em pensamento instrumental, propondo como chave para a compreensão dos argumentos o paradoxal entendimento de ‘natureza’ como sinónimo de ‘negação da natureza’:

“(...) em meados do século XVIII (...) a arte devia apresentar-se como sendo *a própria natureza*. Tratava-se, a partir de então, de fazer da dominação da natureza a aparência do seu contrário” (Vieira de Carvalho, 1999: 117).

Desse ponto de vista, a exigência de uma expressão que dê voz às paixões reclamada por Rousseau constituiria um reforço do processo de racionalização que identifica na evolução da música. A contradição torna-se aparente, apenas, se considerarmos a transformação sociológica subjacente à teorização de Rousseau. Com efeito, o entendimento de música, linguagem, expressão e razão, e da relação entre estes, plasmada no *Ensaio*, bem como a polémica mais ampla que veio a ser conhecida como *Querelle des Buffons*, desenvolvida em Paris entre 1752 e 1755, revelam, ao mesmo tempo que dão forma, como nota Vieira de Carvalho (2009a: 11-12), a uma transformação estrutural na função e modelo comunicacional da ópera no século XVIII associados à emergência de uma esfera pública burguesa – a passagem de um modelo de distanciamento a um modelo de identificação, e de uma função recreativa e representativa a uma função educativa.^[6] Desse ponto de vista, segundo Vieira de Carvalho (2009a: 11-12), não se trataria no essencial a *Querelle des Buffons* de um confronto entre música francesa e italiana mas entre dois entendimentos da comunicação musical e da função social da música. No mesmo sentido, Qvortrup (2001: 113) salientando a incidência social da teorização musical de Rousseau, entende haver uma identidade entre o pensamento político e o musical, avançando

5 Cf. Vieira de Carvalho (1999: 73-119) para uma discussão aturada de ‘natureza’ e ‘natural’ na teorização da ópera no séc. XVIII, designadamente, enquanto sinónimos de ‘simples’, ‘verdadeiro’, ‘coração’, ‘arte dissimulada’, ‘virtude’, e ‘o que está ao alcance de toda a gente’.

6 Para uma panorâmica historiográfica e crítica da *Querelle des Buffons*, consultar Didier (1985), Verba (1993), Christensen (1993), e O’Dea (1995), bem como Launay (1973), para uma edição de fontes.

mesmo, a outro passo, a teorização da música como metáfora da sua filosofia (Qvorturp 2001: xii).^[7]

Considerando essa dimensão social da teorização de Rousseau, designadamente, na assunção da íntima relação entre processos civilizacionais e musicais, e na tematização das transformação histórica da música a partir da ideia de racionalização, não surpreenderia a presença de Rousseau na teorização sociológica da música. Desde logo, encontramos em Adorno, cuja formação em música lhe permitiu, como Rousseau, empreender na composição, o processo de racionalização e a dicotomia mimesis-razão que, presente *Ensaio*, é transversal à teorização da modernidade em Horkheimer e Adorno (1973), bem como, em particular, à teoria adorniana da interpretação musical (cf. Vieira de Carvalho 2009b).^[8] A este propósito, é notável que Adorno estabeleça uma relação entre a notação musical e o gesto expressivo no qual radica a obra a mesma relação que Rousseau estabelece no *Ensaio* entre a fala e a escrita – se para Rousseau (2001: 60-61), não só a escrita, ao invés de constituir suporte neutro liquida a expressão racionalizando-a, como também, não só a notação dos acentos não substitui aqueles da fala, como emergem apenas no oblívio estes (Rousseau, 2001: 64), na teoria adorniana da interpretação musical (Vieira de Carvalho, 2009b: 83ss), o impulso mimético subjacente à obra musical é recuperável apenas pela interpretação, sendo irreduzível racionalização e socialização da prática na notação, que fixa o gesto mimético no seu desaparecimento. Similarmente, Kaden (2003), apresenta a notação como processo de racionalização da prática musical que acompanha o processo de restrição de liberdade, regulação social das práticas musicais no quadro de análise do que constitui um dos campos de análise privilegiados da sociologia da música – a interação e estruturas de interação que as práticas musicais evidenciam.

Em suma, a investigação empírica apresentada sobre interpretação e receção musical permite pensar a comunicação musical como fenómeno racionalizado, estruturado e estruturante que, para além da pertinência

7 Cf. Duchet & Launay (1967), Duchez (1974), Thomas (1995), Verba (1989), e Wokler (1987), para uma contextualização do *Ensaio* no pensamento de Rousseau.

8 Naturalmente, elaborada diferentemente. Com efeito, 'mimesis', enquanto um comportamento recetivo, expressivo (Wellmer, 1984: 92) não se opõe aí a uma racionalidade instrumental, constituindo antes uma forma elementar e prefiguração desta (Paddison 1993: 141), residindo a diferença no facto de, de acordo com Jarvis (1998: 30) a mimesis constituir uma forma de dominação praticada por um sujeito não completamente diferenciado. Para além disso, como nota Jarvis (1988: 30) a crítica da razão em Adorno não tem como objetivo restaurar um estado anterior à dominação mas antes, como sugere Wellmer (1984: 92) construa uma configuração não violenta entre intuição e conceito criticamente a relação de dominação entre o sujeito e o Outro, entre sujeito e natureza.

na analogia estabelecida no *Ensaio* com a linguagem, encontra similitude na familiaridade e convencionalidade da comunicação musical para que aponta Rousseau, revelando-se o entendimento deste da expressão como ‘signo’ das paixões, considerada a refinada análise de Vieira de Carvalho à discussão em torno do ‘natural’ na ópera do século XVIII, só aparentemente desfasado desse carácter racionalizado da comunicação musical. Por outro lado, ao radicar em fundamentos civilizacionais a sua reflexão, Rousseau torna-se seminal para a estruturação da atual teorização sociológica da música, que convoca uma perspetiva ecológica, por oposição a um entendimento autorreferencial, no seu paradigma explicativo (cf. Vieira de Carvalho, 2003). Desse modo, se a pertinência do *Ensaio* resulta desde logo do facto de se constituir a obra como agente e reflexo de transformação do social na música à altura da sua produção, fica igualmente evidenciada a atualidade do quadro conceptual em que é estruturada a reflexão.

Referências

- ADORNO, Theodor W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (ed. Henri Lonitz), Frankfurt A. M., Suhrkamp.
- BLUM, Stephen (1985), “Rousseau’s Concept of ‘Système musical’ and the Comparative Study of Tonality in Nineteenth-Century”, *Journal of the American Musicological Society* 38(2), pp.349-361.
- BOURDIEU, P. (1989), “Sobre o Poder Simbólico”, in Bourdieu, P., *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel, pp. 7 - 16.
- CHOMSKY, Noam (1956), “Three models for the description of language”, *IRE Transactions on Information Theory* 2 (3), pp. 113–124.
- (1957), *Syntactic Structures*, Berlim/Nova York, Mouton de Gruyter.
- (1965), *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Massachusetts, M.I.T. Press.
- CHRISTENSEN, Thomas (1993), *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CLARKE, E. (1985), “Structure and expression in rhythmic performance”, in Howell, P., I. Cross, & R. West (Eds.), *Musical structure and cognition*, London, Academic Press, pp. 209-236.
- (1988), “Generative principles in music performance”, In Sloboda, G. (Ed.), *Generative processes in music*, Oxford, Clarendon Press, pp. 1-26.
- DIDIER, Béatrice (1985), *La musique des lumières*, Paris, Presse universitaire de France.
- DUCHET, M. & LAUNAY, M. (1967), “Synchronie et diachronie: l’Essai sur l’origine des langues” et le second “Discours”, *Revue internationale de Philosophie* 82, pp.421-443.

- DUCHEZ, Marie-Élisabeth (1974), "Principe de la Mélodie et Origine des langues. Un brouillon inédit de Jean-Jacques Rousseau sur l'origine de la mélodie", *Revue de Musicologie* 60(1/2), pp. 33-86.
- DUGAN, C. N. & STRONG, T. B. (2001), "Music, politics, theatre, and representation in Rousseau", in P. Riley (Ed.), *Cambridge Companion to Rousseau*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 329-364.
- FRIBERG, A. & BATEL, G. U. (2002), "Structural communication", in Parncutt, R. & G. McPherson (Eds.), *The science & psychology of music performance. Creative strategies for teaching and learning*, Oxford, Oxford University Press, pp. 199-218.
- FRIBERG, A. (1991), "Generative rules for music performance: A formal description of a rule system". *Computer Music Journal*, 15(2), pp. 56-71.
- FULCHER, Jane. (1980), "Melody and Morality: Rousseau's Influence on French Music Criticism", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 11(1), pp. 45-57.
- GABRIELSSON, A. (1987), "Once again: the theme from Mozart's Piano Sonata in A major (K. 331). A comparison of five performances", in Gabrielson, A. (Ed.), *Action and Perception in Rhythm and Music*, Stockholm, Publication issued by the Royal Swedish Academy of Music, n° 55, pp. 81-103.
- HYER, Brian (2002), "Tonality", in Christensen, Thomas (Ed.), *Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 726-752.
- JARVIS, Simon (1998), *Adorno: a critical introduction*, Oxford, Polity.
- KADEN, C. (2003), "Music sociology: Perspectives, horizons", in Greer, D. (ed.), *Musicology and sister disciplines, Past, present, future*, Oxford, Oxford University Press, pp. 273-285.
- LAUNAY, Denise (Ed.) (1973), *La Querelle des bouffons: Texte des pamphlets avec introduction, commentaires et index* (3 vols.), Geneva, Minkoff.
- LERDAHL F. (2001), *Tonal pitch space*, Oxford, Oxford University Press.
- (1988), "Tonal pitch space", *Music Perception*, 5(3), pp. 315-349.
- LERDAHL, F. & JACKENDOFF, R. (1983), *A generative theory of tonal music*, Cambridge, MA, MIT Press.
- LESTER, Joel (2002), "Rameau and eighteenth-century harmonic theory", in Christensen, Thomas (Ed.), *Western Music Theory*, Cambridge. Cambridge University Press. pp. 753-777.
- MARTINGO, A. (2005), "Testing Lerdahl's Tonal Pitch Space: Evidence from music recordings", in Davidson, J., G. Mota, & N. Jordan (Eds.), *Performance Matters: Abstracts From the International Conference on Psychological, Philosophical, and Educational Issues in Music Performance*, Porto, Cipem, pp. 27-28.
- (2006), "Testing Lerdahl's Tonal Space theory: Performed expressive deviations and listener's preferences", *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC9)*, Bolonha, pp. 560-561.

- (2007a) “Making sense out of taste: Listener’s preferences of performed tonal music”, in Williamon, A. & Coimbra, D. (Eds.), *Proceedings of the International Symposium of Performance Science*, Porto, Casa da Música, pp. 245-250.
- (2007b), “A racionalidade expressiva: agógica e dinâmica em música tonal”, in Monteiro, F. & Martingo, A. (Eds.), *Interpretação Musical – Teoria e Prática*, Lisboa, Colibri, pp. 133-152.
- (2010), “História da interpretação como memória de civilização – gesto, corpo, e expressão na performance musical do barroco pós-modernidade”, in Macedo, G., C. M. Sousa & V. Moura (Orgs.), *Estudos performativos: Global performance, political performance*, V. N. Famalicão, Húmus/CEHUM, pp. 285-298.
- MEYER, L. B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, The University of Chicago Press.
- (1967), *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago, The University of Chicago Press.
- (1973), *Explaining Music*, Berkeley, University of California Press.
- (1989), *Style and music: Theory, history, and ideology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MORROW, Mary Sue (1997), *German music criticism in the late eighteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 4-18.
- QVORTRUP, Mads (2001), *The political philosophy of Jean-Jacques Rousseau: The impossibility of reason*, Manchester & New York, Manchester University Press.
- O’DEA, Michael (1995), *Jean-Jacques Rousseau: Music, Illusion and Desire*, London, St. Martin’s Press.
- PADDISON, Max (1993), *Adorno’s aesthetics of music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RAMEAU, Jean-Philippe (1722), *Traité d’harmonie réduite à son principe naturel*, Paris, Ballard.
- REHDING, A. (2008), “Rameau, Rousseau, and enharmonic Furies in the French Enlightenment,” *Journal of Music Theory* 49, pp. 141–180.
- REPP, B. (1990), “Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven Minuet by Nineteen Famous Pianists”, *Journal of the Acoustical Society of America*, 88, pp. 622-641.
- (1992a), “Diversity and communality in music performance: An analysis of timing microstructure in Schumann’s *Träumerei*”, *Journal of the Acoustical Society of America* 92, pp. 2546-2568.
- (1992b), “Probing the cognitive representation of musical time: Structural constraints on the perception of timing perturbations”, *Cognition* 44, pp. 241-280.
- (1995), “Detectability of duration and intensity increments in melody tones: A partial connection between music perception and performance”, *Perception and Psychophysics* 57, pp. 1217-1232.

- (1998a), “A microcosm of musical expression, I: Quantitative analysis of pianist’s timing in the initial measures of Chopin’s Étude in E major”, *Journal of the Acoustical Society of America* 104, pp. 1085-1100.
- (1998b), “Variations on a theme by Chopin: Relations between perception and production of deviations from isochrony in music”, *Journal of Experimental Psychology: Human perception and performance* 24, pp. 791-811.
- (1999), “A Microcosm of Musical Expression II: Quantitative Analysis of Pianist’s Dynamics in the Initial Measures of Chopin’s Etude in E major”, *Journal of the Acoustical Society of America* 105, pp. 1972-88.
- (2003), “Timing implications of musical structures”, in Greer, D. (Ed.), *Musicology and sister disciplines, Past, present, future*, Oxford, Oxford University Press, pp. 60-70.
- ROUSSEAU, J.-J. (2001), *Ensaio sobre a origem das línguas*, Lisboa, Estampa.
- SMITH, N., & L. CUDDY (2003), “Perceptions of musical dimensions in Beethoven’s Waldstein sonata: An application of *Tonal Pitch Space* theory”, *Musicae Scientiae* 7(1), pp. 7-34.
- THOMAS, D. A. (1995), *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TODD, N. (1985), “A model of expressive timing in tonal music”, *Music Perception* 3, pp. 33-58.
- (1992), “The dynamics of dynamics: A model of musical expression”, *Journal of the Acoustical Society of America* 91, pp. 3540-3550.
- (1995), “The kinematics of musical expression”, *Journal of the Acoustical Society of America*, 97, pp. 1940-1949.
- VERBA, Cynthia (1989), “Jean-Jacques Rousseau: Radical and Traditional Views in His Dictionnaire de musique”, *The Journal of Musicology* 7(3), pp. 308-326.
- (1993), *Music and the French Enlightenment: Reconstruction of a Dialogue 1750-1764*, Oxford, Oxford University Press.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1999), *Razão e sentimento na comunicação musical*, Lisboa, Relógio d’Água.
- (2003), “The Sociology of Music as Self-Critical Musicology”, in Greer, D. (Ed.), *Musicology and sister disciplines, Past, present, future*, Oxford, Oxford University Press, pp. 342-355.
- (2009a), “A construção do objecto da sociologia da música”, *Memórias da Academia de Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, disponível em <http://www.acad-ciencias.pt/>, consultado em 1/10/2012.
- (2009b), « Meaning, mimesis, Idiom: On Adorno’s theory of musical performance. Expression, truth and authenticity”, in Vieira de Carvalho, Mário (Ed.), *On Adorno’s theory of music and musical performance*, Lisboa, Colibri, pp. 83-94.

- WEBER, Max. (1958), *The Rational and Social Foundations of Music*, University of Southern Illinois Press.
- (2003), *Fundamentos da Sociologia*, Porto, Rés.
- WELLMER, Albrecht (1984), “Truth, semblance, reconciliation: Adorno’s aesthetic redemption of modernity”, *Telos* 62, pp. 89-116.
- WOKLER, R. (1987), *Rousseau on Society, Politics, Music and Language*. New York, Garland.
- (2012), “Rousseau on Rameau and Revolution”, in Wokler, Robert, *Rousseau, the age of enlightenment, and their legacies* (Ed. Brian Garsten), Princeton, Princeton University Press, pp. 46-67.