

HOOD, M. The Challenge of "Bi-Musicality". *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960. Tradução de Iara Gomes.

O Desafio da “Bi-Musicalidade”

Mantle Hood

No mundo da música ocasionalmente se ouve falar da mecânica altamente habilidosa que se supõe ter um *performer*, do esperto inventor que se faz passar por compositor, do diligente historiador que acredita ser um musicólogo, e do educador profissional que confunde método com música. Com o risco da demasiada simplificação permita-nos ao menos dizer que todas essas diversas representações do campo da música parecem ter um traço em comum: uma falta de musicalidade. E o que queremos dizer por “musicalidade”? Primeiro notamos que o *Harvard Dictionary of Music* sabiamente pula do vocábulo “*Musical glasses*” para “*Musical offering*”, segundo – novamente sob o risco de simplificação- passamos ao *Webster’s Unabridged Dictionary*, no qual “musicalidade” é definida como “*musicalness*”¹, uma forma substantivada do adjetivo “musical” sob a qual, finalmente, a definição número três pode ser citada: “Amante de, ou inteligentemente apreciador de, música; um círculo social musical; ter uma aptidão natural para a música.”

Apesar de que neste ponto nós poderíamos ver alguma sabedoria na política seguida pelo *Harvard Dictionary*, podemos assumir que uma aptidão natural para a música é essencial ao músico.

O estudo e treinamento básico que desenvolve musicalidade é conhecido por vários nomes: musicalização, fundamentos da música, solfejo. Eu nunca ouvi um músico sugerir que esse *sine qua non* pudesse ser transpassado, que o iniciante devesse começar com análise ou crítica musical. O treinamento de ouvidos, olhos, mãos e voz e a fluência obtida a partir dessas habilidades asseguram uma real compreensão dos estudos teóricos, o qual, por sua vez, prepara o caminho para as atividades profissionais do *performer*, do compositor, do musicólogo e do educador musical.

Talvez não seja necessário relembrar o leitor de que estamos falando do mundo da música, de que o treinamento em uma musicalidade inicial em uma ordem ou outra é característico da música “cultura” onde quer que seja encontrada e em alguma extensão é inconscientemente presente na prática da música “ingênua”. Pode ser confortável ao aluno ocidental de música perceber que o aluno chinês, javanês ou indiano também precisa transpor uma série de obstáculos musicais. Mas se esse tipo de treinamento é de fato essencial, o músico ocidental que deseja estudar música oriental, ou o músico oriental que se interessa por música ocidental encara o desafio da “bi-musicalidade”.

Um interesse considerável pela performance e composição de música ocidental em alguns países orientais indica que o oriente obteve mais progresso em encarar esse desafio do que o ocidente. Na verdade, em alguns casos poderíamos apontar uma

¹A tradução para o português do termo “*musicality*” e do termo substantivado “*musicalness*” é a mesma: “musicalidade”. Mais adiante surge ainda o termo “*musicianship*”, que pode ser entendido como “bagagem musical” ou “musicalidade”.

“musicalidade alternativa”, i.e., um interesse na música ocidental que se desenvolveu em detrimento da música indígena. No entanto, no Japão os músicos da Casa Imperial de Tóquio pareciam ser verdadeiramente “bi-musicais”. Eles passaram por rígido treinamento desde a infância, não só nas danças Gagaku e técnicas instrumentais, mas também na performance de música ocidental do período clássico. Em sua competência como músicos oficiais da corte, eles são requisitados para tocar tanto Gagaku quanto música clássica ocidental.

Ocidentais, por outro lado, geralmente têm limitado seu interesse por música não-ocidental a observações passivas, trabalhando com informantes e estudos em museus. Deve haver múltiplas razões para, nessa instância, uma bagagem musical básica ou os fundamentos da música terem sido transpassados; mas lembrando o músico da corte de Tóquio nós deveríamos eliminar o argumento de que uma expressão musical estrangeira tem características culturais ou raciais que a tornam inacessível. Em vez de trabalhar o ponto do que não foi feito no passado, vamos considerar alguns dos problemas específicos que confrontam o aluno que está aprendendo uma música estrangeira. Depois de entender a natureza desses problemas estaremos em melhor posição para avaliar os objetivos realistas aos quais o aluno pode aspirar.

As observações seguintes são baseadas em experiência pessoal e estão em constante associação com os grupos de estudo de *performance* na Universidade da Califórnia em Los Angeles, que atualmente incluem: gamelão javanês; gendèr wajang balinês, gagaku japonês, nagauta japonês, música pérsia e música do sul da Índia.

O desafio inicial, é claro, é o desenvolvimento da habilidade de ouvir. A tendência dos ocidentais de “corrigir” intervalos não familiares, geralmente sem perceberem que o estão fazendo, pode ser corrigida apenas pela repetida exposição à escuta e pelo canto. Esse estágio inicial de treinamento é dirigido à percepção aural ao invés da produção vocal, esta envolvendo problemas especiais a serem considerados atualmente. Liberando sua percepção aural, o aluno que não teve treinamento musical prévio pode ter uma leve vantagem sobre o graduado em música; mas o principal fator nessa conexão é provavelmente a sucinta definição de “musicalidade” de Webster: “uma aptidão natural por música”. O preconceito condicionado mais difícil de ser superado entre músicos ocidentais é o senso de afinação perfeita. Esse músico precisa perceber que, no mundo de inflexões microtonais, seu senso de afinação é na verdade imperfeito e, a menos que ele deixe de lado seu padrão preconceituoso, ele terá de abdicar do campo, entregando-o àqueles que trabalham com uma abordagem mais democrática no mundo do som.

Na fase inicial de treinamento, métodos tradicionais de aprendizagem por imitação e por repetição são muito mais recompensadores que o uso da notação, tanto pelo tempo que se leva para aprender quanto pela retenção do aprendido. Até mesmo no gagaku japonês, no qual detalhados livros de partituras são seguidos pelos músicos, uma nova peça é primeiramente aprendida cantando-se as partes instrumentais. O gamelão javanês e balinês nunca é executado por notação; o aluno canta e toca simultaneamente enquanto aprende uma peça frase por frase. Novamente a pessoa sem treinamento musical tem vantagem sobre o aluno de música que sente falta da página impressa e que, no começo, acha frustrante não ser capaz de “ver” aonde ele está indo.

Para evitar bloqueios psicológicos na aceitação da aprendizagem imitativa, a alunos novos nesses estudos são dadas amplas oportunidades de demonstrar para eles mesmos a validade de métodos tradicionais (imitação e repetição). Por exemplo, no começo do ano acadêmico quando cinquenta por cento ou mais do grupo é formado por novos alunos, uma peça em notação cifrada é dada a todos. Após uma noite toda de ensaio nessa peça, todos (exceto o instrumentista amadurecido) está satisfeito e considera que sabe tocá-la bem. No próximo ensaio a notação é suprimida, e é então que a diversão começa. Caracteristicamente, todos começam bem, mas depois de algumas frases a memória falha, a peça vacila e morre. Nesse ponto são sugeridos métodos tradicionais (imitação e repetição). Se a maioria ainda prefere usar a notação, o experimento é repetido. No próximo ensaio há o confiante começo, um olhar de confusão quando a peça começa desenvolver variações, e finalmente todos concordam que vale a pena tentar outra abordagem. Nós músicos do ocidente somos deficientes em memória tonal, além pouco treinados em memorizar partes da página impressa. Através de métodos imitativos, uma melodia bastante complexa e longa pode ser aprendida em uma noite e retida por um número indefinido de anos. Recentemente, um antigo membro do gamelão javanês retornou após uma ausência de três anos. Para sua surpresa, as velhas melodias estavam ainda frescas na sua mente.

Este tipo de treinamento afia a percepção auricular, desenvolve a memória tonal e começa a libertar o condicionado músico ocidental de sua dependência por uma guia visual, ou um regente. Movimentos de braços e mãos não são usados pelo professor, que usa somente o som do bater de palmas métrico ou do básico rufar, para que desde o começo o aluno possa confiar inteiramente em seus ouvidos para guiá-lo. Mais tarde quando a melodia javanesa sozinha se torna somente um fio em um polifônico tapete de quinze a vinte diferente estratos sonoros, o aluno pode ser capaz de seguir as pulsações básicas que governam todo o conjunto.

O elemento do ritmo na música não ocidental apresenta outro desafio ao novo aluno. No gamelão balinês, o ouvido precisa seguir ritmos interpostos tocados por um par de tambores masculino e feminino, enquanto a mão executa uma parte de um par diferente de ritmos interpostos. O aluno deve ser capaz de perceber breves sinais percussivos para mudanças abruptas no andamento ou dinâmica, assim como seguir um *rubato* executado por um conjunto de trinta instrumentistas. No gamelão javanês, o princípio da estratificação produz muitas camadas de ritmos cruzados; e quando o tambor de dança e o *keprak* (um tipo de bloco de madeira) estão acompanhando a dança, eles produzem um ritmo alto, claro e às vezes descompassado contra as pulsações regulares do resto do conjunto. No *gagaku* japonês, os longos vãos de tempo do *taiko* (um tambor de tom profundo) subdivididos pelo *kakko* (um pequeno tambor em forma de ampulheta) e o *shoko* (um pequeno gongo) parecem ao iniciante sons aleatórios no conjunto. Uma gravação em LP do *gagaku* acelerada para 78 rpm convence o novato de que esses instrumentos seguem uma estrutura métrica regular. A música persa requer um bom ouvido imitativo para registrar o espírito tradicional de sua métrica livre. No estudo da música indiana o aluno descobre que ele tem de aprender um vocabulário complexo de sons de tambores, chamados de *bols*, que formam a base da improvisação sobre o *tala*.

As demandas técnicas de articulação oral ou manual variam em grau de um instrumento para outro, mas até o mais simples requer um surpreendentemente grande estudo. Geralmente o iniciante leva alguns meses para acreditar em um instrumentista experiente quando este diz que não é uma tarefa fácil aprender a bater no gongo ou numa simples tábua de bronze do jeito correto. O seguinte relato irá ilustrar esse ponto. Uma amiga minha chinesa-indonésia me disse que antes da ocupação japonesa sua família tinha um gamelão grande e bonito. O membro de sua família mais dedicado às *performances* noturnas do gamelão era seu avô cego, que conseguia sempre dizer já na primeira batida do grande gongo, dentre muitos músicos, quem o estava tocando.

Um dos instrumentos mais difíceis de se dominar, dentre os idiofones javaneses e balineses, é o *gendèr*. O *gendèr* javanês tem treze ou quatorze finas teclas de bronze sobre ressonadores de bambu e é tocado com dois *tabuh* ou baquetas com discos almofadados na ponta de bater. A mão direita e esquerda executam linhas melódicas completamente independentes, e em um estilo refinado de se tocar, a mão esquerda algumas vezes toca duas melodias. As teclas aumentam de tamanho da esquerda para a direita, e o nível de atividade melódica é maior na mão direita que na esquerda. Por essas razões as duas mãos usam posições diferentes ao segurar o *tabuh*. Ao percutir qualquer idiofone, o instrumentista logo aprende que uma batida estritamente perpendicular à superfície sonora tende a ser abafada imediatamente. Portanto, o menor arco possível ou “V” com vértice arredondado produz o melhor resultado. Enquanto os *tabuhs* balançam nesses quase imperceptíveis estreitos arcos ou “V”s, a mesma mão que dá a batida deve abafar a tecla enquanto a próxima tecla é percutida ou, no estilo refinado, um momento depois. O *gendèr* balinês usa dois *panggul* ou baquetas longas com discos duros de madeira na ponta de bater. No grande gongo gamelão o *gendèr* de duas mãos foi substituído, exceto em poucas peças mais antigas como *légong*, por um instrumento ligeiramente maior que usa somente um *panggul* em forma de martelo. Entretanto, o *gendèr wajang* balinês, os dois ou quatro instrumentos que acompanham o espetáculo ambulante que dura a noite inteira, ainda são bastante usados. Os instrumentos têm dez teclas e são afinados em pares masculinos e femininos que aparecem em dois tamanhos uma oitava depois. O *panggul* usado por esse instrumento tem um pequeno aro montado atrás do disco de madeira, e esse pequeno anel feito de chifre desliza para trás e para a frente para produzir um encantador som estalido enquanto o *panggul* sobe e desce nas teclas. O formato longo dessas baquetas, diferente das javanesas, requerem posições similares para ambas as mãos. Na minha opinião, a música tocada pelo quarteto de *gendèr wajang* é talvez a mais satisfatória expressão musical em Bali. A mão direita tende a estabelecer permutações em um *ostinato* geralmente dividido entre três afinações enquanto a mão esquerda toca uma ou duas melodias independentes. Durante uma peça, as partes tocadas por instrumentos machos ou fêmeos são às vezes interligadas, às vezes independentes e, ocasionalmente as mesmas.

Uma das melhores ilustrações do desafio de se dominar instrumentos orientais da família dos aerofones é o *gagaku* japonês. A responsabilidade harmônica do *sho* (um tipo de órgão de boca), as inflexões microtonais do *ryuteki* (a flauta) e o *hichiriki* (um oboé curto) demandam um ouvido extremamente sensível e uma ação finamente

coordenada entre dedos e controle respiratório. A *performance* acurada desses sutis embelezamentos é conquistada somente através de uma intensa prática imitativa e de, é claro, uma percepção auditiva que esteja inteiramente liberta da escala temperada de doze notas.

Na família dos membranofones o desafio de tocar tambores de mão requer não só dedos e mãos flexíveis, mas também um ouvido afiado para discernir trinta ou mais diferentes sons que podem compor o vocabulário de um tambor de duas cabeças. O uso de técnicas mnemônicas no ensino dos tambores de mão pode ser tido como evidência de que o próprio som é enfatizado, em detrimento de uma instrução específica sobre posições de dedos e mãos. Ambos são importantes, é claro, mas a diferença física entre as mãos de uma pessoa e outra torna necessário para cada indivíduo experimentar até que encontre ajuste apropriado de uma dada posição que produza para ele o som correto. Em Bali, o par de tambores que comanda o grande gamelão no acompanhamento da dança do guerreiro chamada “Baris” usa um *panggul* ou uma baqueta na mão direita e somente a mão para a mão esquerda.

O desafio dos cordofones pode envolver ataque, fricção, ênfase ou diminuição de um aspecto particular para produzir inflexões ou ornamentos microtonais. Dentre os alaúdes arqueados, o javanês *rebab* é um bom exemplo do tipo de adaptabilidade que é demandada do aluno. O *rebab* possui duas cordas de metal afinadas no intervalo de uma quinta *sléndro* ou *pélog*, aproximando-se às cordas ré e lá do violoncelo. Ele tem uma cabeça em forma de pergaminho, um cavalete longo e fino, um longo pescoço, mas não tem braço. Portanto, pressão de mais ou de menos dos dedos ou do arco pode produzir entonação errada. O arco tem crinas folgadas e deve ser pressionado pelo dedo anular, que coordena seu movimento com a mão e o pulso para produzir o efeito de uma leve “mordida” no começo de cada batida. O *rebab* é o instrumento líder no gamelão e deve dar instruções para mudanças de andamento e dinâmicas assim como guiar os instrumentistas e cantores em suas improvisações.

Ao aprender a cantar no estilo tradicional, o aluno encara vários problemas além do desafio de corrigir a afinação. Os sons peculiares à linguagem estrangeira envolvida devem ser dominados; e em relação a esse aspecto do estudo o mais difícil é a qualidade apropriada da voz do cantor. A qualidade da voz cantada oriental varia em grau marcado de uma cultura musical para outra. Na limitada área geográfica de Java e Bali há três línguas principais e três distintas qualidades da voz cantada: sudanesa no oeste de Java; javanesa no centro e no leste de Java; e balinesa em Bali. Não apenas a linha melódica, o estilo dos ornamentos, o uso do *vibrato* ou *não-vibrato*, mas também a própria qualidade do som ele mesmo separam esses segmentos. O aluno deve imitar o formato adequado da boca, a posição da língua, a atitude da cabeça, a tensão dos músculos do pescoço e até, em certo nível, as reveladoras expressões faciais, que são uma janela aberta sobre o controle muscular inconsciente do cantor. Ele (o aluno) deve deixar de lado noções ocidentais do *bel canto* e explorar sua produção vocal até se tornar apto a executar façanhas no controle de entonações que o cantor ocidental teria dificuldade já para ouvir, quanto mais para cantar.

A conquista coroada no estudo da música oriental é a fluência na arte da improvisação. Isso só é possível após o aluno ter proficiência nas demandas técnicas da

arte, para que ele esteja livre para seguir as invenções musicais de sua própria imaginação. É desnecessário dizer que suas invenções devem ser guiadas através do labirinto das regras tradicionais que governam a improvisação. Estas podem ser conscientemente aprendidas, mas podem ser artisticamente usadas somente quando toda a tradição foi assimilada. Isso significa um entendimento e um insight não somente de música e artes relativas, mas também de linguagem, religião, costumes, história – em outras palavras, a identidade completa da sociedade da qual a música é somente uma, mas uma muito importante, parte.

Nesse ponto podemos nos perguntar o quão longe um músico ocidental pode ir nos estudos musicais orientais. Minha resposta para essa questão é: “tão longe quanto o seu objetivo o levar”. Se o seu desejo é compreender uma expressão musical oriental específica para que suas observações e análises enquanto musicólogo não sejam embaraçosas, ele terá de persistir em estudos práticos até que sua musicalidade básica esteja segura. Se ele escolher se tornar um instrumentista ou cantor profissional competindo com os outros no país em que escolheu estudar (e essa possibilidade parece remota para mim), ele terá de persistir em estudos práticos consideravelmente além do que é requerido para uma musicalidade básica até alcançar status profissional. Talvez a melhor resposta para a questão “o quão longe ele pode ir?” seja “quanto tempo ele tem?”. Os grupos de estudos em *performance* da UCLA são uma atividade extracurricular. Considerando o relativamente pouco tempo dedicado a esses estudos práticos, o entendimento e a *performance* dos grupos é tal que parece seguro dizer que o aluno americano tem um real potencial no estudo da música não ocidental.

Uma questão que me parece implícita no título desse artigo surge em conexão com o termo “bi-musicalidade”. Anteriormente eu mencionei o exemplo da música ocidental que substituiu a música indígena como evidência de “musicalidade alternativa”. Na UCLA há diversos alunos avançados da pós-graduação que se tornaram muito competentes em várias culturas musicais diferentes. Aqui então estamos falando de “tri-musicalidade” ou “quadri-musicalidade”? Talvez nos aproximemos do coração do problema se retornarmos à definição básica de Webster e reentitularmos este artigo simplesmente para: “O desafio da Musicalidade”

NOTAS

Robert Garfias, *Gagaku, the Music and Dances of the Japanese Imperial Household*, New York City: Theatre Arts Books, 1959. (not numbered) see second page under “Historical Development”.