

# O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas<sup>1</sup>

Bruno Nettl<sup>2</sup>

## Resumo

O autor examina o status da mudança musical enquanto objeto de estudo entre estudiosos selecionados e em diferentes momentos da história da etnomusicologia. Adotando uma perspectiva comparativista, apóia-se em sua experiência direta com quatro culturas musicais distintas, relacionadas à sociedade indígena Blackfoot (Estados Unidos), à cultura carnática (sul da Índia), à sociedade persa (Irã) e a instituições acadêmicas de tipo ocidental. Conclui que os etnomusicólogos hoje parecem ter uma posição de consenso sobre as culturas musicais como processos em constante movimento, ao contrário do observado em momentos anteriores quando consideravam a

---

<sup>1</sup> Conferência de abertura do I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, no Recife, em novembro de 2002. Tradução do original em língua inglesa por Luiz Fernando Nascimento de Lima, com revisão de Samuel Araújo, ambos do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. Todas as notas de rodapé foram acrescentadas ao original pelo revisor.

<sup>2</sup> Professor Emérito de Musicologia e Antropologia na Universidade do Illinois em Urbana-Champaign. Fundador e ex-presidente da Society for Ethnomusicology. Endereço institucional: 4076 Music Bldg, mc-056 – 1114 W. Nevada – Urbana, IL 61801. E-mail: [b-nettl@uiuc.edu](mailto:b-nettl@uiuc.edu)

mudança uma quebra momentânea e excepcional da estabilidade de sistemas musicais.

**Palavras-chave:** mudança cultural, música, etnomusicologia, antropologia da música.

## **Abstract**

The author examines the status of musical change as an object of study among some scholars and at different moments in the history of ethnomusicology. Adopting a comparative perspective, he argues upon his own direct experience with four distinct musical cultures, each of which related to, respectively, the Blackfoot native society (USA), Carnatic culture (South India), Persian society (Iran), and Western-type academic institutions. He concludes that ethnomusicologists today seem to hold a consensual position on musical cultures as processes constantly on the move, contrarily to that observed in previous moments when they considered change as a rather momentary and exceptional break with stability in musical systems.

**Key words:** culture change, music, ethnomusicology, anthropology of music.

Meu objetivo aqui é discutir o estudo da mudança, tal como realizado pelos etnomusicólogos. Gostaria de fazer algumas observações sobre sociedades com as quais tenho alguma experiência, mas antes gostaria de abordar certos aspectos relevantes da história da Etnomusicologia. Considero surpreendente que, por muito tempo, tenhamos trabalhado (e talvez, aliás, ainda o façamos) com base na premissa de que o normal na cultura, e na música, é a estabilidade, a continuidade, a ausência de mudanças, e só em situações excepcionais as mudanças ocorrem.

## Sobre a história da Etnomusicologia

Na primeira metade do século XX, o conceito de mudança teve no máximo um papel negativo na Etnomusicologia. De modo geral, imaginava-se que o estado normal da música não-ocidental era estático, sendo que mudança era equacionada a deterioração, e o objetivo fundamental do pesquisador era preservar. O resultado desta atitude foi negligenciar um amplo setor da música do mundo, percebida pelo senso comum como em estado de mudança, ou como resultante de mudança recente. Falo, evidentemente, da música resultante de vários tipos de interação cultural, e particularmente daquela normalmente rotulada como ‘popular’, a qual, na maioria de suas formas, resulta de algum tipo de combinação de estilos musicais locais. Os etnomusicólogos de antes de 1950, geralmente provenientes de uma cultura que colocava a música erudita ocidental em uma categoria separada e superior, e que tinham, como indiquei em outro lugar (Nettl 1978, 1985), dificuldades em lidar com a questão de suas próprias origens, olhavam com suspeita a música cujos contextos e formas de transmissão eram novos, resultados de mudanças culturais – metrópoles multiculturais, gravações, rádio, etc. De fato, poderia descrever a atitude da profissão de etnomusicólogo mais ou menos assim: a Etnomusicologia era o estudo das músicas estáticas, que não mudavam, a não ser se induzidas<sup>3</sup> por forças externas, e os resultados da mudança deveriam ser ignorados. Em 1905, na primeira publicação devotada explicitamente à discussão do campo da Musicologia Comparada como tal, Erich von Hornbostel apresentou claramente a preservação de tradições como o seu *Leitmotif* – pois tudo estava mudando, desaparecendo e ameaçado, como ele colocou, sendo substituído

---

<sup>3</sup> *Disturbed* é o termo empregado no original em língua inglesa pelo autor.

pelo mundo inteiro cantando “tararabumdieh”<sup>4</sup>. A metodologia então desenvolvida (Hornbostel 1905) voltava-se essencialmente para a preservação das normas musicais de estabilidade cultural do mundo.

Ao contrário, era a Musicologia Histórica que estudava, àquela época, a música que mudava o tempo todo. Era ela que se concentrava na observação desta mudança, normalmente descrita como ‘inovação’, dando maior atenção às formas mais radicais de mudança, enquanto denegria os períodos, nações, escolas e compositores que não participavam das mudanças de estilo musical. A dicotomia entre ‘dinâmico’ e ‘estático’ se encontrava muito difundida. Se havia alguma teoria da mudança amplamente aceita antes de 1950, era o conceito de evolução unidirecional resultante da tendência humana a elaborar idéias, objetos e técnicas visando aumentar sua complexidade.

Após 1950, houve troca de posições. Os historiadores da música não abandonaram, evidentemente, a ênfase dada à mudança, mas a preservação – exemplificada por manifestações como o interesse em performances autênticas ou no estudo de fontes primárias – teve destacada sua importância. Ao mesmo tempo, o estudo da mudança, realizado de maneiras diversas, tornou-se gradualmente o principal tópico da pesquisa etnomusicológica. Surgiram várias perspectivas teóricas para lidar com questões como: o que muda (ou é mudado)? Como abordar os vários tipos de mudança? O que faz com que as pessoas mudem (ou não) sua música? Como a mudança musical se relaciona com a mudança cultural? Todavia, parece-me que os etnomusicólogos, de maneira geral, continuaram a considerar a mudança com uma visão negativa, ou, no máximo, neutra, considerando-a basicamente o resultado de eventos diretos ou

---

<sup>4</sup> “Tararabumdieh” é o título, e parte do refrão, de uma canção popular, bastante difundida na Inglaterra e em outras partes da Europa na última década do século XIX, acerca da morte de um dos suspeitos dos crimes supostamente perpetradas por Jack, o Estripador.

indiretamente causados pelo colonialismo. Os historiadores da música ocidental, por seu lado, continuaram a valorizar estudo da mudança – principalmente da mudança estilística –, e a recebê-la positivamente quando encontrada em suas pesquisas, vendo com pouco interesse períodos, locais ou compositores em cuja música predomina a continuidade.

Vários pesquisadores procuraram elaborar formulações teóricas amplas sobre a mudança. Hornbostel<sup>5</sup>, já em 1905, tinha a preocupação de que em breve o mundo inteiro estaria cantando “tararabumdieh”. Ele antecipara George Herzog<sup>6</sup>, que em suas lições atribuía, de forma clara, à música em processo de mudança um valor menor do que o atribuído à tradicional, prenunciando, também, a “descoloração cultural”<sup>7</sup> temida por Alan Lomax (1978). Para Alan Merriam<sup>8</sup> (1977), a primeira distinção importante em uma teoria deveria ser entre a mudança influenciada pelo contato com outras culturas e a mudança resultante de fatores internos à cultura. Os fatores culturais internos deixaram de ser objeto de pesquisas etnomusicológicas sérias, uma vez que, acreditava-se, deveriam incluir a aceitação de algum tipo de inevitabilidade evolucionista (como a mu-

---

<sup>5</sup> Erich Maria von Hornbostel (1877-1935), pesquisador pioneiro da musicologia comparada alemã, discípulo do primeiro formulador da disciplina, Guido Adler (1855-1941). Co-fundador, com Carl Stumpf (1848-1936), do primeiro arquivo de fonogramas de músicas não-ocidentais, em Berlim.

<sup>6</sup> Musicólogo comparativista alemão (1901-1983), discípulo de Hornbostel e do formulador da antropologia cultural, Franz Boas (1858-1942). Radicado, a partir de 1948, na Universidade de Indiana nos EUA, onde foi orientador acadêmico de Bruno Nettl, trouxe para aquela instituição os materiais dos arquivos fonográficos de Berlim, ameaçados pela ascensão do nazismo.

<sup>7</sup> Tradução licenciosa de *cultural grey-out*, termo empregado em língua inglesa na década de 1960 pelo etnomusicólogo estadunidense Alan Lomax (1915-2002) para se referir a um possível desaparecimento das distinções entre culturas levando a uma absoluta homogeneização cultural a nível global.

<sup>8</sup> Etnomusicólogo norte-americano (1923-1980), autor do influente livro *The Anthropology of Music* (Northwestern University, 1964).

dança inevitável do bitônico para o pentatônico ou da homofonia para a polifonia) ou a referência a decisões de indivíduos, a conceitos como talento e gênio, dificilmente relacionáveis à noção predominante de cultura como propriedade de toda uma sociedade.

Após aproximadamente 1970, os etnomusicólogos passaram a se interessar principalmente pela mudança resultante do contato cultural. Vários pesquisadores, entre eles Margaret Kartomi<sup>9</sup>, John Blacking<sup>10</sup> e eu, sugeriram tipologias da mudança. Blacking (1995) propôs uma distinção entre variações aceitáveis *dentro* de um sistema musical, mudanças *do* sistema de música, e a adoção de um novo sistema musical por uma sociedade, relacionando todas estas possibilidades às “variações dos padrões de interação dos usuários da música, refletidas em processos e produtos musicais”. O estudo de Kartomi, publicado em 1981, apresenta um conjunto de maneiras segundo as quais as sociedades mudaram suas músicas em resposta a transformações culturais. De modo similar, tentei identificar várias respostas diferentes à chegada da música ocidental em sociedades não-ocidentais, e sugeri um conceito que chamei de ‘energia musical’, como uma constante dentro da qual mudanças e continuidades de estilo, repertório, tecnologia e aspectos dos componentes sociais da música são manipuladas por uma sociedade, a fim de acomodar as necessidades tanto de mudança quanto de continuidade.

Desde aproximadamente 1980, apareceu na literatura etnomusicológica grande número de trabalhos lidando com mudanças musicais de vários tipos, mas pouco foi dito sobre a mudança a partir de uma per-

---

<sup>9</sup> Etnomusicóloga australiana, leciona na Monash University, e tem desenvolvido importante trabalho conceitual sobre processos de mudança musical e sobre organologia.

<sup>10</sup> Formado na tradição da antropologia social inglesa, Blacking (1928-1993) exerceu enorme influência na etnomusicologia internacional do século XX, através de suas publicações como, notadamente, *How Musical Is Man?*, e do exercício da cátedra na Queens University em Belfast, Irlanda.

spectiva holística. Esse período também viu o desenvolvimento de um tipo de estudo que poderia ser chamado adequadamente de ‘etnografia musical’, como a unidade típica do fazer acadêmico mais valorizado. Neste caso, ‘etnografia’ sugere algum tipo de abordagem holística da descrição e da interpretação de toda uma cultura musical – a vida musical de uma sociedade. Sugiro que, como componente padrão de uma etnografia como essa, que ‘fotografa’ a cultura em um momento de sua história, teríamos afirmativas sobre o tipo de mudança que seria normal – observável pelo *outsider*; aceitável dentro da cultura – e também a conceituação e a atitude da sociedade em relação a mudanças na música e a todos os componentes de tais mudanças. Porém, gostaria também de perguntar se as idéias sobre mudança musical, e o próprio sistema de mudança em cada cultura, são determinados por valores significativos sobre estabilidade cultural e mudança e, além disso, se as inter-relações entre os vários tipos de mudanças – mudanças em obras individuais, no repertório, no estilo, nos conceitos e funções – são paralelas ou se proporcionam balanço e equilíbrio. Minha ambição, a longo prazo, é proporcionar uma maneira de fazer proposições gerais sobre a forma como muda a música – definida, com Merriam, em um sentido amplo, como consistindo em som, idéias e comportamentos – proposições estas que também se prestem à comparação intercultural.

## **Os informantes falam**

Mas, falando sobre proposições: uma boa maneira de começar esta discussão, é ver como sociedades diferentes pensam a mudança musical, isto é, o que elas acham que nós queremos dizer quando falamos sobre mudança musical. Permitam-me parafrasear algumas proposições de pes-

soas a quem solicitei informações a respeito de suas respectivas músicas.

Perguntei ao meu informante *Blackfoot* (lit. 'Pé Preto', povo nativo da planície central da América do Norte): "Sua música mudou muito nos últimos dez anos?" "Mudou, sim", ele disse. Todos os anos, cerca de cem novas canções chegam à reserva; algumas músicas antigas são esquecidas, mas a música muda basicamente pela expansão do repertório. Essas músicas novas soam diferente das antigas? Ele não estava acostumado a refletir sobre uma pergunta como essa, mas disse basicamente: "Não, são músicas novas, e só substituem as velhas". Disse ainda que as músicas estavam sendo cantadas por pessoas que não as cantariam antes – mulheres, por exemplo. Agora todos acham que podem cantar todas as músicas; antigamente, uma música pertencia a uma pessoa, e não havia muitas músicas que pudessem ser cantadas por todo mundo. E agora, grupos vocais – chamados *drums* (palavra de língua inglesa designando tambores) – às vezes incluem mulheres. Há até alguns *drums* só de mulheres. Mas as músicas soam realmente de modo diferente? Elas são construídas de modo diferente? Os tipos tradicionais de música, não: nisto concordamos facilmente meu informante e eu, como *outsider*. Porém, agora não são apenas novas músicas que são incorporadas ao repertório, mas novos tipos de músicas, provenientes do mundo da música popular branca e da música de igreja.

Um tempo depois, em Madras, disse a um pesquisador e músico do sul da Índia que eu estava interessado em verificar como a música carnática (típica daquela região do subcontinente) estava mudando. "Não há espaço para inovações na música carnática", objetou ele. Mas ele não queria dizer que não se deveria mais compor músicas novas, ou que se deveria, dali por diante, passar a repetir sempre as mesmas improvisações. Ele falava sobre a prática interpretativa – instrumentos novos, preferências mudando para alguns *ragas*, aceitação de sons da música européia e do norte da Índia entrando sutilmente nas passagens improvisa-



tórias.

Fiz a pergunta ao meu professor de música persa. Sim, ele disse, infelizmente estamos tendo que mudar muitas coisas, ou nossa música não sobreviverá. Mas sempre fizemos isso.

Não sei até que ponto essas afirmações são significativas para caracterizar as visões de cada cultura – cultura definida como “aquilo sobre o que as pessoas de uma sociedade concordam”. Mas, supondo que as afirmações citadas são significativas, sugerem que culturas diferentes têm idéias diferentes sobre o que constitui mudança na música. Meu informante *Blackfoot* rapidamente ‘mirou’ na expansão e mudança do repertório. Trata-se de uma descrição razoável do que aconteceu, também sob a perspectiva de um *outsider*. Mas sugiro que ele chegou a esta conclusão também porque, antigamente, a expansão do repertório era a coisa relacionada à música mais importante na vida de uma pessoa. À medida que certa pessoa ficava mais velha, era iniciada em um grupo próprio às sucessivas faixas etárias (e aprendia as músicas deste grupo): uma nova faixa etária a cada quatro anos, em teoria. Caso se tratasse de um médico tradicional (*medicine man*), receberia uma sucessão de visões, sendo que em cada uma delas aprenderia novas músicas, de maneira que o caminho de se obter sucesso na vida era expandir seu repertório; e o da tribo também se expandia. O elogio da mudança musical na cultura *powwow* moderna, feito pelo meu informante, me pareceu perfeitamente compatível com os valores das tradições tribais mais antigas.

O meu colega de Madras via a música mais ou menos como os compositores de música ocidental vêem. Se eu tivesse perguntado: “Mas, quando você diz que não há espaço para inovações, será que pretende dizer que se deve parar de compor músicas novas? Novos *kritis*?” – ele responderia, com certeza, que evidentemente não queria dizer aquilo. Músicas novas eram compostas o tempo todo, e não havia problema nisso enquanto seguissem as velhas práticas estabelecidas no século XIX.

Ele não queria que os sons da música do norte da Índia e do ocidente, como a ornamentação da música hindu (característica do norte da Índia) e sua ênfase excessiva na improvisação, a aura de vibrações por simpatia da cítara e do *sarangi*, e a harmonia da música ocidental fossem introduzidas na música carnática. O que ele achava do uso de instrumentos ocidentais na música carnática? “Essas inovações são aceitáveis se forem integradas ao modo como queremos que nossa música soe”. E as novas maneiras de se usar a música? No rádio, em modernos contextos de concerto, em ambientes seculares, *ragas* da manhã, da tarde ou da noite, do verão ou da primavera, todos apresentados no mesmo concerto em dezembro, às 20 horas? Ah, meu colega se orgulhava das formas como os músicos indianos e os amantes da música tinham adaptado essas novas idéias para suas tradições musicais, fazendo realmente com que fosse possível que a música existisse sem inovações significativas. O que é importante na música não mudou, e não pode mudar. Para ele, mudança teria significado alterações substanciais do estilo musical nas composições, e na prática interpretativa: estas mudanças não seriam boas. Para um *outsider*, a cultura musical de Madras mudou muito nos últimos cem anos; para meu colega de Madras, essas mudanças foram insignificantes se comparadas às continuidades.

Talvez as coisas não sejam tão diferentes em um outro dos meus locais de pesquisa, a Escola de Música da Universidade de Illinois, mas os valores, de certa forma, estão invertidos. Um jovem compositor amigo meu fez o seguinte comentário sobre Brahms: “Não é um compositor interessante; no fim das contas, ele só tentou fazer a mesma coisa que Beethoven”. Naturalmente, na cultura musical acadêmica da América do Norte as novas obras são geralmente avaliadas de acordo com seu grau de inovação, e não por qualquer outro critério estético. Não preciso elaborar mais esse ponto.

Permitam-me dizer mais uma palavra sobre a percepção e a avalia-

ção da mudança na música clássica da Pérsia, à época do tempo do meu contato direto com ela, nos anos sessenta e setenta. Se perguntados: “O que é que mudou?”, os músicos e amantes da música respondem com uma lista enorme. O sistema básico – o *radif* – mudou: tornou-se mais (ou menos) padronizado. A música experimentou ênfases variadas em seções diferentes, em modos (*dastgahs*) e sub-modos (*gushahs*) diferentes. Foram introduzidos instrumentos novos, e seus sons tipicamente ocidentais acompanharam sua entrada na música persa. Foram introduzidas novas teorias sobre como a música funciona. Mais importante ainda, a música começou a ser ensinada em ambientes e instituições diferentes, desde um tipo de sistema de aprendizado individual com *gurus* até conservatórios e departamentos universitários. Foi introduzida a notação musical. Há menos improvisação e mais material composto previamente. A afinação mudou da dominância dos três quartos de tom para a escala cromática ocidental. Essa seria uma lista típica de coisas lembradas pelos músicos, que discutiam se essas mudanças eram ou não desejáveis, mas em geral concordavam sobre sua necessidade para a preservação do sistema.

Partindo do princípio de que meus informantes são típicos, chego à conclusão de que essas quatro culturas pensam de modo diferente sobre o que constitui principalmente a mudança musical, enquanto possuem também desejos a respeito da mudança. A estabilidade e a mudança musicais constituem valores estéticos e talvez éticos. Em resumo: primeiro, o caráter da mudança. Para os *Blackfoot* (Pé-Preto) e para meus colegas da Escola de Música, a mudança é por acréscimo, a cultura musical muda pelo acréscimo de material – músicas para os *Blackfoot*, elementos estilísticos para os acadêmicos. Os músicos de Teerã e de Madras viam isso como substituição. Segundo, os desejos sobre mudança. Os *Blackfoot* e os acadêmicos americanos achavam que era uma coisa basicamente boa, e que faz parte da normalidade do mundo, um sinal de que a cultura musical está viva. Para os músicos persas, era uma coisa boa, mas

como estratégia defensiva, enquanto meu colega de Madras achava que era uma coisa ruim. Essa síntese simplificadora dá um pouco uma idéia de que a mudança, olhada como um único processo abrangente, é vista por cada sociedade sob uma luz diferenciada, e poderia ser abordada sob perspectiva comparativa. Mas permitam-me agora abordar rapidamente alguns pontos de detalhe.

## **As obras mudam**

Será que uma música ou uma peça musical podem mudar? Existe alguma integridade básica que precise ser mantida para sua identidade? Novamente, nós, pesquisadores, como *outsiders*, podemos ter nossa própria opinião. Pode ser que decidamos que várias melodias de um repertório tradicional devem, por causa de certas similaridades, ser relacionadas geneticamente: isto é, remetendo a um único antepassado, podemos declará-las variações de uma mesma obra de criação musical. Consideramos uma peça de Beethoven e os rascunhos que Beethoven fez para a mesma como sendo parte da mesma obra musical, embora os primeiros rascunhos pareçam ter muito pouca relação com a versão final. E não nos preocupamos em saber se o cantor tradicional ou Beethoven concordam.

Normalmente, só podemos ter acesso à mudança de uma obra musical pela sua existência em formas variadas. Mas as sociedades do mundo podem ter visões diferentes da capacidade que uma obra musical tem de sofrer mudanças. Perguntei ao meu professor no Irã: O *radif* básico pode mudar? É claro que não – ele muda, mas muito pouco, e ainda assim não é aconselhável. Mas depois ele mudou sua posição. O *radif* não pode mudar, mas a música tem que ser como o canto do rouxinol – o grande símbolo do bom e do belo na cultura persa – e o

rouxinol nunca se repete. E os músicos persas, ao interpretarem o *radif* em apresentações ao vivo – chamaríamos isso, provavelmente, de improvisação sobre o *radif*, mas os persas chamariam de performance do *radif* – deveriam tornar cada performance única. Depois, meu professor disse: “Você vê, há um balanço: o *radif* é sempre o mesmo; a música que é baseada nele, nunca é a mesma. Não precisamos de mudança no nosso repertório fundamental da maneira como os músicos europeus estão sempre criando novos sons musicais; mas não podemos tolerar tocar a mesma peça sempre do mesmo jeito, como se faz tanto na música européia.” Não está claro para mim até que ponto essa atitude reflete a da maioria dos músicos, logo não posso tirar conclusões demais. Mas, se dissesse ao meu professor alguma coisa do tipo, “Veja bem, você me disse o seu ideal, mas o que é que acontece de verdade?”, ele diria – estou parafraseando, evidentemente: “É claro que o *radif* muda, tem gente que quer fazer mudanças radicais no conteúdo e na organização, mas essas mudanças são feitas em nome da maior aproximação dos modelos mais antigos ou originais. De qualquer maneira, eles estão errados. E é claro que os músicos [*performers*] se repetem, mas, o senhor tem que admitir, Prof. Nettl, na verdade não muito, pelo menos não os bons.” Ao testar isso contra os fatos, obtém-se resultados esperáveis: há versões diferentes do *radif*, o que indica que elas mudaram a partir de algum original, embora, considerando seu tamanho e complexidade, a invariância seja surpreendente, e há mais mudanças na teoria – designação, ordem de materiais – do que no conteúdo musical – tema, contornos, motivos, caráter rítmico. Na performance, cada músico tem um estilo pessoal e reconhecível, e na realidade alguns deles quase memorizam seus improvisos, mas a prática acaba se conformando muito bem com o ideal proposto pelo meu professor.

Perguntei aos cantores *Blackfoot* se as pessoas podem mudar uma música. É claro que não foi muito fácil entenderem o que eu queria

dizer; o conceito de “música” [*song*] pode estar ligado à melodia, às vezes (embora raramente) ao texto verbal, à função (terceira música na sétima série do Ritual do Castor), à ocasião, ou a um dono. Mas tentemos nos concentrar na melodia: “Bom, a resposta é não! Se você trocar algumas notas, cometerá erros que poderão invalidar a música; ou talvez produza uma música totalmente diferente”. Essa atitude está relacionada com outros fundamentos da cultura musical. As músicas são aprendidas – ou eram, originalmente – com espíritos sobrenaturais aparecidas em visões, nas quais elas são cantadas uma vez e têm que ser aprendidas imediatamente; elas são vistas como objetos físicos podendo ser dados ou vendidos por inteiro. Acredito que um dos resultados desta atitude é o fato de o repertório *Blackfoot* consistir em um número amplo de músicas que soam mais ou menos iguais – é um tipo de tradição “densa”.

No mundo da música clássica ocidental, a questão sobre se uma obra pode mudar é fundamental, mas incrivelmente complexa. Basicamente, entretanto, parece haver um balanço entre a noção de que quando novas peças são compostas, elas têm que ser diferentes no conteúdo, mas também no estilo; e a de que uma peça, uma vez composta, tem uma integridade inviolável. Se uma obra existir em duas versões, uma delas precisa ser considerada ‘a’ realização fundamental. As performances são julgadas de acordo com a proximidade que parecem ter das intenções do compositor, e todo o campo das ‘práticas interpretativas’ (*performance practice*) gira, entre pesquisadores e artistas, em torno da noção de integridade das obras musicais desde que foram estabelecidas pelo compositor. Os arranjos – vêm-me à mente a *Ave Maria* de Gounod baseada no Prelúdio em Dó maior de Bach, as fantasias de Liszt baseadas nas obras dos clássicos vienenses, e versões de música popular como as de Spike Jones<sup>11</sup> – não são muito bem vistos. As mudanças que não

---

<sup>11</sup> Cômico norte-americano especializado em paródias de canções populares.

afetam o som de uma obra – estou pensando em mudanças conceituais, como a mudança de atribuição da chamada *Sinfonia Jena* de Beethoven para Friedrich Witt – não são aceitas imediatamente; a *Sinfonia Jena* afundou em um buraco negro.

As várias versões das canções compostas no âmbito da música do sul da Índia divergem muito entre si – mais do que as das composições ocidentais. Em primeiro lugar, elas não são específicas para uma voz ou para um instrumento, e uma versão instrumental de uma canção no *vina*, no violino ou até no saxofone é muito mais aceitável do que uma versão para piano de *Erkönig*<sup>12</sup> – que seria, no máximo, considerada um arranjo. É claro que não sabemos quais os sons originais do *kritis* de Tyagaraja<sup>13</sup> de 1810, por exemplo, mas as versões ouvidas agora geralmente são bem diferentes entre si. Talvez elas correspondam às variantes melódicas em uma família de melodias de canções folclóricas européias. Poderíamos atribuir isso à imprecisão da transmissão oral, embora eu não ache tão óbvio que a existência de uma tradição oral resulta automaticamente em variantes muito dispersas. De qualquer forma, o acesso amplo a gravações e ao rádio reduziu o número de variantes na música folclórica européia. O ponto é que, na música clássica do sul da Índia, supõe-se que os músicos desenvolvam suas próprias versões das músicas, versões sempre distintas devido às passagens improvisatórias. Então, enquanto de um estilo musical se espera que apresente certa constância, no que se refere às unidades individuais da criação musical, os músicos são encorajados a realizar mudanças – situação contrária à da música de tradição ocidental.

---

<sup>12</sup> Famoso *Lied* de Schubert sobre poema de Goethe, composto em 1815.

<sup>13</sup> Sri Tyagaraja (1767-1847) é considerado um dos três grandes formadores da tradição musical carnática.

## Repertório, estilo

Como uma sociedade muda seu repertório, e por quê? Há os extremos: os *Blackfoot* consideravam a mudança do repertório uma norma. Disseram-me que grande número de músicas novas chega à reserva todos os anos, e que as músicas antigas, apesar de em teoria serem mantidas, são na verdade esquecidas. Mas antigamente cada médico tradicional também desenvolvia seu próprio repertório cerimonial, teoricamente através de sonhos, e quando morria, suas músicas morriam com ele. Sem dúvida, outro médico tradicional podia conhecer o que parece soar igual àquelas músicas, mas, ao menos em teoria, não se tratava das mesmas, porque não fizera parte do mesmo ato de criação.

Entretanto, isso é muito diferente de uma sociedade que esquece sua música antiga e assimila uma música estrangeira, provavelmente ocidental. Encontrei um grupo de aborígenes australianos, uma comunidade urbana, que dizia ter esquecido sua antiga tradição, e que estava tentando revivê-la – mas, ao invés disso, eles assimilaram como seu o repertório da música popular e religiosa branca australiana. John Blacking se referia a esse tipo de mudança como sendo o tipo de “mudança musical” mais extremo. Mas este tipo deveria também ser contemplado dentro do contexto dos diferentes tipos de intercâmbio de repertório.

Se e como uma sociedade muda ou intercambia seu repertório, depende de sua maneira de identificar e definir a unidade principal de seu pensamento musical. Assim, meus conhecidos australianos disseram: “Não conhecemos nossas antigas tradições, e essa música” (cantaram para mim o hino *The Old Rugged Cross*) “é a nossa música”. Perguntei a eles se a maneira como cantavam o hino era diferente da maneira dos brancos, e eles disseram: “Sim, ele fica diferente quando nós o cantamos, temos nossa própria maneira.” Não pude discernir qualquer diferença,



mas sou obrigado a acreditar que eles consideram essas músicas, em certo sentido, a continuação de sua antiga música. Para alguma coisa ser a música ‘deles’, ela não depende somente do estilo musical, mas também de uma associação específica com sua sociedade, independentemente de como a música soa.

A mudança em um estilo musical – nas regras de composição ou nas características abstratas da música, em contraste com o conteúdo – é o que os historiadores da música mais estudam, e quando se usa o termo ‘mudança musical’, normalmente se está querendo referir a mudanças fundamentais no estilo musical – mas que não sejam grandes o suficiente para permitir que se diga que houve uma mudança no repertório, a troca de uma música por outra. Do estilo de Mozart para o de Schubert; ou da preferência por estruturas não-métricas para estruturas métricas. Geralmente, trata-se de uma questão de estatísticas – de acordes menos dissonantes para mais dissonantes, de seções curtas de desenvolvimento para seções mais longas, de registros médios para agudos no canto dos índios da Grande Planície norte-americana. É uma questão complicada: a música mudou de Mozart para Schubert, mas até que ponto a sociedade musical pediu, ou aceitou, ou mostrou ambivalência em relação a essas mudanças? Será que outros compositores fizeram a mesma coisa? Como é que se define – essa é a questão eterna – o que é “A” música de uma sociedade, a música cujo estilo foi mudado?

Se a mudança de estilo supõe que algo reconhecível tem que ser mantido, pode ser que isso seja um elemento simbolicamente importante, para que a associação com o grupo social seja mantida. Assim, uma vez que o estilo musical dos aborígenes australianos mudou muitíssimo, a ponto de colocar velhas tradições ao lado da música popular e ocidenta-

lizada, o uso continuado do didjeridu<sup>14</sup> como símbolo e som forneceu a unidade desejada. Para que a música das terras tcheecas permanecesse realmente tcheeca ao longo de períodos de mudança de estilos de música erudita européia desde o século XIX até o final do século XX, alguns motivos harmônicos, mas, mais importante, uma melodia particular, o hino hussita do século XV, *Nós, que somos os guerreiros de Deus*, garantiram a unidade fundamental. Logo, ao estudar a mudança estilística, devemos procurar os elementos que mantêm a unidade ao longo do tempo. Tenho a impressão de que quanto mais radicais forem as mudanças em um estilo musical, mais significativos são esses fatores, às vezes obscuros, que garantem a continuidade.

## **Conceitos e funções**

Há muito tempo, adotei o modelo tripartite da música de Alan Merriam, que divide o conceito de música em três seções inter-relacionadas – som, comportamento e conceito, ou, como poderíamos colocar, as idéias sobre música, o contexto social e cultural, e a música em si. Tenho certeza de que na concepção de Merriam estas três seções do domínio musical, um dos domínios da cultura, são iguais – iguais para o analista, mas também iguais no sentido de que todas elas têm um impacto na vida musical; precisa-se de todas as três para existir uma cultura musical. Essa é uma posição filosoficamente sustentável, mas, enquanto pode ser fácil encontrar pessoas dispostas a excluir os conceitos e comportamentos quando estão desfrutando a música, poucos estariam dispostos a excluir o som a fim de que, talvez, pudessem se concentrar em

---

<sup>14</sup> Instrumento aborígine de sopro, feito de um tronco de árvore perfurado por insetos.

discussões sobre a filosofia da música. A maioria dos que utilizam a abordagem de Merriam a interpretam como querendo dizer que é preciso compreender as idéias e contextos para se compreender o som, mas também que todos três estão inter-relacionados de maneira igual. (O meu ponto de vista pessoal é que, de alguma maneira, o conceito é primário, e leva ao comportamento e ao som, mas não quero discutir este ponto aqui.) Gostaria agora de olhar estes aspectos da música no contexto da mudança, e tentar algumas comparações.

- (1) Não é difícil achar exemplos de sociedades que mudaram o contexto cultural e social da música. Trata-se da mais óbvia das coisas nos últimos dois séculos: o concerto público, a disseminação através dos meios de comunicação de massa, o uso da música na preservação da etnicidade em períodos de colonialismo e diásporas. Trazendo de volta o conceito de equilíbrio: surpreende-me que em todas as culturas que mencionei a mudança no contexto cultural tenha sido introduzida especificamente (embora não exclusivamente) para preservar o som musical. É difícil imaginar o contrário. Mas, significativamente, os índios da Grande Planície não disseram: “Não podemos mais ter a Dança do Sol, então vamos simplesmente esquecer o som das músicas da Dança do Sol.” Ao invés disso, eles desenvolveram a prática dos *powwows* (encontros rituais intertribais) a fim de – em parte – encontrar um contexto para as músicas que soam como a Dança do Sol. As pessoas do sul da Índia não falaram: “Não temos mais nada parecido com as cortes para financiar a música, e as pessoas não vão mais aos templos, então vamos esquecer aquela música”, mas, ao invés, eles desenvolveram uma vida de concertos no estilo ocidental, com a música carnática como conteúdo.
- (2) Será que as sociedades mudam suas idéias básicas sobre música, e então o som musical muda, como resultado? É uma questão que

merece uma argumentação detalhada, e só posso oferecer algumas palavras. Para começar, o aspecto da cultura ocidental que estudei, grupos de música acadêmica nos Estados Unidos. O conceito fundamental de uma escola de música antes, era o de que seu objetivo era preservar e manter a música clássica européia tradicional; a música não-ocidental, a música folclórica, e mesmo a música erudita recente e antiga ficavam à margem, e não eram parte do currículo. Até certo ponto, possíveis intromissões eram vistas como uma espécie de poluição; e com certeza assim seria no que se refere à música popular e ao jazz. Mas gradualmente essas outras músicas começaram a ser introduzidas como objetos de estudos acadêmicos e históricos, até que a Escola de Música eventualmente começou a olhar para essas músicas como sendo mais próximas de merecerem uma atenção igual; e essas músicas, que um dia eram inadmissíveis, também começaram a fazer parte do repertório das apresentações. As idéias sobre música realmente mudaram, à medida que os músicos de músicas vernáculas entraram na escola, e à medida que os etnomusicólogos começaram a atuar; e, seguindo esta mudança de conceito, o som da música ouvida no prédio, mas também o estilo das composições – a inclusão de conteúdo não-canônico começou a ter um papel maior – seguiram os passos do domínio do conceito.

Como as idéias sobre música das sociedades nativas norte-americanas mudaram? É um assunto importante demais para ser descrito rapidamente. Mas música que era concebida como parte de todos os aspectos da vida, passou a ser concebida como componente de uma ressurreição da cultura tradicional, como dispositivo para a integração da sociedade indígena, e como forma de confrontar outras sociedades na sociedade americana moderna. Desapareceu a idéia da música como algo que era,

em princípio, uma maneira de ligar os humanos com o sobrenatural; logo, como algo que era ao mesmo tempo especificamente humano e não exatamente parte da criatividade humana. Considerando estas mudanças radicais em sua concepção, acredito que, no geral, o estilo da música indígena apresenta mais continuidade do que mudança. Estilisticamente, porém, foi adicionado material novo e contrastante, como hinos cristãos e um grande *corpus* de música popular, tudo isso visto pelos índios como uma música que é, definitivamente, sua.

Para mim, no século XX os iranianos e os indianos do sul divergiram em seus conceitos de música clássica. Contudo, em ambos os casos houve uma espécie de secularização. Na Índia, a música clássica teve seu ambiente principal mudado: do templo, e seus praticantes de homens sagrados de todos os tipos, para uma cultura de concerto de estilo ocidental e para um bem mercantilizado [*commodity*]. Também no Irã, a música deslocou-se para o componente secular de estilo ocidental, mas não deixou de ser sagrada; ao invés disso, ela deixou de ser vista pelo devoto como um aspecto problemático, e talvez perigoso, da vida. Nas duas culturas, as tradições clássicas pareciam estar bem enraizadas, mas eram vistas como estando em perigo, e nos dois casos, as idéias sobre música, o que ela era, como deveria ser apresentada, o que faria para a sociedade, se era socialmente aceitável, tudo isso foi mudado a fim de que a música tal como era conhecida sobrevivesse.

Mas sobrevivesse como? No Irã, aceitando alguns dos valores centrais da música ocidental, como a harmonia e a melodia de base harmônica, e assimilando-os de maneira que fossem claramente ouvidos; em Madras, tomando alguns elementos não-centrais da música ocidental e incorporando-os sem deixá-los sobressair. Na Índia, a música era sagrada e era um valor central da cultura, e resistia-se à mudança; no Irã xiita, a música tinha um papel menos central, portanto era mais diretamente passível de mudança, tanto na concepção quanto no estilo. Mas, em

ambos os casos, o domínio das idéias sobre música foi estabelecido em torno do som musical, para protegê-lo. As pessoas sacrificaram as idéias tradicionais sobre música a fim de preservar os aspectos importantes do seu estilo musical. Na música clássica ocidental, contudo, as idéias fundamentais sobre música na verdade não mudaram desde Beethoven, e o estilo mudou muitíssimo. Tenho a impressão de que a observação do balanço entre mudança e estabilidade em vários domínios da cultura musical – obra, repertório, estilo musical e conceitos musicais – pode ser uma abordagem útil para o estudo comparativo.

Assim, meus informantes provavelmente conseguiram dar caracterizações boas de suas culturas musicais: quando meu informante de Madras vociferou, “Não há espaço para mudanças na música carnática”, quando meu professor iraniano afirmou, “No Irã sempre mudamos nossa música para que ela sobrevivesse”, e quando Camille Saint-Saëns disse a um compositor (é o que contam): “Na sua música, tem muita coisa que é boa e nova, mas o que é novo não é bom, e o que é bom não é novo”. Em todo caso, a questão da mudança é claramente objeto de debate em todas as culturas com as quais tive contato. Acredito que os etnomusicólogos estão caminhando para o abandono da antiga visão da música como algo essencialmente estável, e passando a considerar mudança e processo como o estado normal das coisas e a linha de base a partir da qual devemos prosseguir.

## **Bibliografia**

BLACKING, John. 1995. *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking* Reginald Byron (org.) (Chicago Studies in Ethnomusicology) Chicago: University of Chicago Press.

- HORNBOSTEL, Erich Moritz von. 1905. "Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft". *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 7:85-97.
- KARTOMI, Margaret. 1981. "The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts". *Ethnomusicology*, 25: 227-50.
- LOMAX, Alan et al. 1968. *Folk Song Style and Culture* Washington: American Association for the Advancement of Science.
- MERRIAM, Alan P. 1977. "Music Change in a Basongye Village (Zaire)". *Anthropos*, 72: 906-46.
- NETTL, Bruno. 1978. "Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century". *Ethnomusicology*, 22: 123-36.
- \_\_\_\_\_. 1985. *The Western Impact on World Music*. New York: Schirmer.

Recebido em janeiro de 2006

Aprovado para publicação em maio de 2006

