

Musicologia e pós-disciplinaridade: da musicologia comparada à etnomusicologia

Givas Demore e Beatriz Magalhães-Castro

Universidade de Brasília | ORCID: 0000-0001-7426-0321

Universidade de Brasília | ORCID: 0000-0001-6048-2505

Resumo:

A compartimentação do termo musicologia em histórica, sistemática, comparada e etnomusicologia, mostra a necessidade de acompanhar o desenvolvimento dos paradigmas conceituais que vieram a definir o campo. Propomos compreender como a ampliação do campo de estudo da musicologia comparada, não resistindo às pressões metodológicas num contexto de grande diversidade de acontecimentos, cedesse espaço a outra disciplina que suportasse essas novas significações e metodologias. O método utilizado na pesquisa foi o método descritivo e bibliográfico. Os resultados da pesquisa mostram que o envolvimento de disciplinas como a antropologia, significou em uma reorientação disciplinar que permitisse ir além de comparação e classificação, levando a musicologia comparada a dar lugar à etnomusicologia. A conclusão é de que o enfoque nas ciências sociais trouxe um caráter multidisciplinar à maneira como os teóricos estavam lidando com a música não-ocidental, gerando novos enfoques sobre os quais analisar música e o comportamento.

Palavras-Chaves: Musicologia comparada, etnomusicologia, musicologia, Musikwissenschaft.

Musicology and post-disciplinarity: from comparative musicology to ethnomusicology

Abstract:

The compartmentalization of the term musicology in historical, systematic, comparative and ethnomusicology, shows the need to follow the development of conceptual paradigms that defined the field. We aim to understand how the expansion of comparative musicology, not resisting the methodological pressures in a context of great diversity of events, subsided in order to give space to another discipline that would support these new meanings and methodologies. The method used in this research was descriptive and bibliographic. The results show that the involvement of disciplines such as anthropology, meant a disciplinary reorientation that would go beyond comparison and classification leading comparative musicology into ethnomusicology. The conclusion is that the focus on social sciences brought a multidisciplinary character to the way theorists were dealing with non-Western music. This generated new approaches on which to analyze music and behavior.

Keywords: Comparative musicology, ethnomusicology, musicology, Musikwissenschaft.

Musicología y posdisciplinarietà: de musicología comparada a etnomusicología

Resumen:

La división del término musicología en histórica, sistemática, comparada y etnomusicología, muestra la necesidad de seguir el desarrollo de los paradigmas conceptuales que definieron el campo. Proponemos comprender cómo la expansión del campo de la musicología comparada, al no resistir presiones metodológicas en un contexto de gran diversidad de hechos, dio paso a otra disciplina que sustentaba estos nuevos significados y metodologías. El método utilizado en la investigación fue el descriptivo y bibliográfico. Los resultados muestran que la implicación de varias disciplinas, incluida la antropología, supuso una reorientación disciplinar que permitiría ir más allá de la comparación y la clasificación, llevando a la musicología comparada a dar paso a la etnomusicología. La conclusión es que el enfoque en las ciencias sociales aportó un carácter multidisciplinario a la forma en que los teóricos trataban la música no occidental. Esto generó nuevos enfoques sobre los que analizar la música y el comportamiento.

Recebido: 2020-08-12 | Aprovado: 2020-11-24

Introdução

Autores como Rice (2001), Parncutt (2012) e Piedade (2010), consideram que a musicologia comparada evoluiu (ou foi renomeada etnomusicologia) devido às variantes conceituais e metodológicas, antes insuficientes e precárias, para abarcar os aspectos amplos das ciências sociais. Quais os paradigmas que contribuíram para o crescimento da etnomusicologia em detrimento da musicologia comparada? Essa pergunta se faz necessária já que as duas disciplinas em questão - embora autores, como Walter Wiora, afirmem que a musicologia comparada não tem um campo de estudo, mas sim um método, - conservaram aspectos semelhantes: a música dos povos tradicionais: indígenas, nativos, música considerada não-ocidental e de tradição oral. Se conservam aspectos semelhantes o que embasou e ultimou o surgimento desse novo campo de estudo, a etnomusicologia?

A investigação proposta busca analisar quais foram as mudanças que deram origem a novos paradigmas capazes de gerar uma nova disciplina/campo de estudo e compreender quais os fatores motivadores do surgimento da etnomusicologia e quais as acepções conceituais regem a musicologia comparada e a etnomusicologia. O trabalho utilizou como método principal a pesquisa descritiva e bibliográfica. Contudo, não é objetivo deste trabalho prover um elenco de metodologias da musicologia comparada e/ou da etnomusicologia. Cabe ainda informar que se compreende que o termo musicologia comparada não foi algo utilizado em todos os países. Sua origem é alemã e sua abrangência se ampliou, mas não atingiu, por exemplo, países como o Brasil. Portanto, algumas das diversas etnomusicologias ao redor do mundo não se enquadram no escopo da musicologia comparada. O presente artigo considera o movimento etnomusicológico emanado do Estados Unidos, principalmente tendo em vista a criação da *Society for Ethnomusicology (SEM)* que substituiu (Segundo Menezes Bastos, 1995) a *American Society for Comparative Musicology*, o que revela uma grande mudança no cenário da [etno]musicologia.

Antes de adentrar o tema, dada a importância da compressão diacrônica do desenvolvimento do campo de investigação da música, é necessário discorrer sobre os desdobramentos do termo musicologia, termo referente que abriga os demais, como musicologia histórica e sistemática, musicologia comparada, etnomusicologia, nova musicologia, etc. A ascensão da musicologia como campo científico de investigação e sua integração na academia como disciplina surge por volta de 1860 (BREUER, 2011) no contexto germânico, desenvolvida por “cientistas da música” como Hermann von Helmholtz (1821-1894) e Friedrich Chrysander (1826-1901). Neste âmbito é adotado o termo *Musikwissenschaft*, o qual, em analogia ao termo latino *scientia*, significa ‘conhecimento,’ mas também pode ser aplicado com igual relevância ao corpo do conhecimento abrangendo fenômenos naturais e culturais (DUCKLES et al., 2001).¹

Segundo Duckles et al. (2001) e ainda Nattiez (2005), este termo foi primeiro proposto pelo teórico alemão Johann Bernhard Logier (1777-1846) no seu *System der Musikwissenschaft* de 1827. Outros termos que faziam referência à atividade musicológica desde o século XVIII eram *Musikalische Wissenschaft* (ciência musical) e *Tonwissenschaft* (ciência do som). A partir desse período cada vez mais a palavra *Musikwissenschaft* se torna o termo referente nos trabalhos relacionados à música (MAGALHÃES-CASTRO, 2016;

1 Like the Latin term ‘scientia’, ‘Wissenschaft’ means ‘knowledge’, but also can be applied with equal relevance to the body of knowledge encompassing natural and cultural phenomena.

CASTAGNA, 2008; DUCKLES et al., 2007) e a sua adoção no título da revista *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (Revista Trimestral de Musicologia), de 1885, dirigida por Friedrich Chrysander (1826-1901), Philipp Spitta (1841-1894) e Guido Adler (1855-1894), é demarcada pelo dito triunvirato da musicologia germânica que então liderava a área no contexto europeu. E embora Helmholtz e Chrysander tenham proposto que a musicologia fosse abordada como ciência e referida no termo *Musikwissenschaft*, o termo *Musikforschung* foi utilizado na denominação da *Gesellschaft für Musikforschung* (Sociedade de Pesquisa Musical) fundada em 1868 pelos musicólogos Robert Eitner (1832-1905) e Franz Commer (1813-1887), demonstrando o ainda incipiente título da disciplina.

Já a tabulação do campo investigativo da musicologia, embora esforço realizado desde a era helênica no campo do fenômeno da música (e.g. Pitágoras, Plutarco, Quintiliano, Boetius, entre outros), esta foi primeiro assentada no iluminismo por Nicolas-Étienne Framery (1745-1810) na obra *De la musique et de ses branches* de 1770.² Não obstante, a proposta mais influente e longeva foi aquela estabelecida de forma incisiva por Guido Adler (1855-1894) no artigo *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (O Escopo, Método e Objetivo da Ciência da Música), publicado no primeiro volume da já referida *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* de 1885. Tabulada em dois grandes domínios, a *Musikwissenschaft* de Adler considerava que as questões relacionadas à harmonia, ritmo, melodia, contraponto, estética e pedagogia deveriam ser tratadas pela musicologia sistemática, enquanto as de natureza histórica (arqueologia, paleografia, estilos, formas, etc.) pela musicologia histórica. Contudo, em sua tabulação, Adler designa o termo *Musikologie* na alínea D do campo da musicologia sistemática para tratar do estudo das músicas de outros povos (i.e., extraeuropeias), introduzindo o campo da Musicologia Comparada, campo que viria mais tarde a ser designado como o da Etnomusicologia. Em suma, Adler opera de forma intrínseca na construção de uma agenda para a institucionalização da Musicologia e para a pesquisa musicológica como disciplina no corpus acadêmico (MAGALHÃES-CASTRO, 2016, p. 118-119). Tal consolidação é posteriormente reconhecida por Max Seiffert (1868-1948),³

2 Framery propôs uma abordagem que envolvia a música dividida “[...] em três ramos: acústico, prático e histórico” (DUCKLES et al., 2001, in: Grove Dictionary, on-line). Cada um desses aspectos carregava várias divisões numa tentativa de sistematizar o estudo da música. O acústico foi subdividido em ciência quantitativa e a metafísica. O prático foi subdividido em composição e execução, numa divisão paralela, produzindo mais subdivisões em “sagradas e seculares, vocais e instrumentais, nativas e estrangeiras, depois em instituições e gêneros musicais.” O histórico, subdividido, incluiu “música e músicos, nativos e estrangeiros, do passado e do presente” (Ibid. in: Grove Dictionary, on-line).

3 Max Seiffert (1868-1948), estudou com Philipp Spitta em Berlim. Defendeu sua tese de Doutorado intitulada *Jan Pieterszoon Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler* (Jan Pieterszoon Sweelinck e seus alunos alemães) em 1891 na Universidade de Berlim. Como Secretário Permanente da Comissão Prussiana de Monumentos, publica em 1892 o primeiro volume do *Denkmäler Deutscher Tonkunst-DDT* (Monumentos da Arte Musical Alemã). A partir de 1909 ensina em Berlim na Hochschule für Musik (Escola Superior de Música) e na Akademie für Schul- und Kirchenmusik (Academia de Música Sacra). Torna-se membro do partido Nazista em 1935 e entre 1935-1942 atua como Diretor do Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung (Instituto Nacional Alemão de Pesquisa em Ciência Musical), instituição que dirigia desde 1921 no então denominado Fürstliches Forschungsinstitut für Musikwissenschaft in Bückeburg (Instituto Príncipesco de Pesquisa Musical de Bückeburg), transferido para Berlim em 1937 sob a direção de Seiffert. Este foi inaugurado em 1917 e hoje constitui o Departamento Histórico do Staatlichen Institut für Musikforschung (Instituto Estadual de Pesquisa Musical) - agregado ao Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Fundação do Patrimônio Cultural da Prússia), hoje sediado em Berlim. Em 1938 recebe a Medalha Goethe de Arte e Ciência. Depois da 2ª Guerra Mundial passa a residir em Schleswig onde morre em 1948. Suas maiores contribuições são as transcrições de obras Bach, Buxtehude, Johann e Johann Philipp Krieger, Leopold Mozart, Pachelbel, Heinrich Scheidemann, Scheidt,

em pronunciamento na *Königlichen Akademie der Künste* em Berlim em janeiro de 1914:

A musicologia alemã está finalmente autorizada a falar de um período de prosperidade com toda a devida justificativa. No início era apenas um convidado tolerado, mas hoje tem assento e voz iguais ao lado de outras disciplinas da universidade.⁴ (SEIFFERT, *Ein Archiv für deutsche Musikgeschichte*, Berlim, 1914, p. 4-5)

A agenda de Adler inclui a definição das ciências auxiliares da musicologia - acústica, matemática, fisiologia, psicologia, lógica, gramática, métrica, poética, pedagógica e estética (CARVALHO, 2001; DUCKLES et al., 2001); a fundação da *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, em 1885; a atuação na cadeira de musicologia na Universidade de Viena (1870); a fundação do *Lehrstuhl für Musikwissenschaft* (Departamento de Musicologia) e do *Musikwissenschaftliches Institut* (Instituto de História da Música) na Universidade de Viena (1889); organização de eventos (centenários de Haydn e Beethoven); a aquisição pública de arquivos e obras (1892 – Códices de Trento); a publicação de edições monumentais (1898-1927 – *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (DTÖ), em 83 volumes); a organização, desde 1909, de congressos científicos, originando a fundação da *International Musicological Society* (IMS – 1927); publicações didáticas como *Der Stil in der Musik, I. Buch: Prinzipien und Arten des Musikalischen Stils* (1911); publicações anuais como suplementos do DTÖ sob a série de *Studien zur Musikwissenschaft* (1913-1938); manuais como o *Handbuch der Musikgeschichte* (1924); e reflexões metodológicas, como o *Methode der Musikgeschichte*, de 1919, no qual apresenta seu “método”, que influenciará o desenvolvimento da Musicologia Histórica nos anos vindouros.

A musicologia surgiu como ciência sem possuir um método próprio. O método que ela utilizava era o método das ciências sociais (DUCKLES et al., 2001). Ela seria influenciada pelo positivismo de Augusto Comte (1798-1857) que “admitia como cientificamente válido apenas o conhecimento originário da experiência, consequentemente rejeitando os conceitos universais, absolutos, dogmáticos e a *priori*” (CASTAGNA, 2008, p.12). O positivismo, por priorizar a ordem e o progresso, contribuiu com o desenvolvimento do método empregado pela musicologia, na medida em que exigia o saber científico para legitimar uma teoria. Esse mesmo positivismo que contribuiu com o desenvolvimento do método científico e da musicologia foi criticado por Kerman em 1985, no seu livro *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, lançado no Brasil em 1987, com o título *Musicologia*.

A definição do termo musicologia pela *American Musicological Society* (AMS),⁵ em 1955, lançou novas possibilidades de estudo da música, pois com a definição da AMS, o termo envolveu a música em seus próprios termos, a análise, a teoria, a crítica, a experiência estética, a prática, a etnomusicologia e etc. Segundo Kerman (1987, p.1), “a musicologia abrangia desde a história da música ocidental até a taxonomia da música “primitiva”, como então era chamada, desde a acústica até a estética e desde a harmonia e o contraponto até

Sweelinck, Telemann, Tunder, Walther, Weckmann et Zachow. A sua correspondência pessoal está depositada na coleção do editor de música C. F. Peters de Leipzig nos Arquivos do Estado de Leipzig. (fonte: Staatlichen Institut für Musikforschung https://simpk.de/direktoren_454.html).

4 German musicology can finally speak of a period of prosperity with all due justification. At the beginning it was just a tolerated guest, today it has an equal seat and voice alongside the other university disciplines. (Seiffert, *An Archive for German Music History*, Berlim, 1914, p.4-5)

5 Este termo foi definido como “um campo de conhecimento que tem como objetivo a investigação da arte, da música como fenômeno físico, psicológico, estético e cultural” (JAMS, 8, p. 153 apud DUCKLES, 2001, in: *Grove Dictionary*, on-line. Definitions)

a pedagogia pianística”.

A musicologia, desde o estudo da música de Nicolas Étienne Framery (*De la musique et de ses branches* em 1770), passando por François-Joseph Fétis, Jules Cambarieu, Henri Woollett e Guido Adler, tem se desenvolvido em vários ramos. Esses desdobramentos em vários ramos foram criticados por Nattiez em *O desconforto da musicologia* (2005), quando afirma que a musicologia possui uma relação ambígua com a música, pois ela, a musicologia, dentre outros motivos, se desdobrou em muitos ramos: histórica, sistemática, comparativa, etnomusicologia e nova musicologia.⁶ Contudo, as publicações mais recentes⁷ tem demonstrado que uma convergência metodológica tem acompanhado os contextos socioculturais sempre dinâmicos e indutores de mudanças como veremos a seguir.

A musicologia comparada

A musicologia comparada,⁸ inserida no modelo Adleriano, tinha como objetivo “*comparar a produção tonal*, em especial os cantos folclóricos dos diferentes povos, países e territórios, com um objetivo etnográfico, e classificá-la, em toda a sua diversidade, segundo suas características” (Adler, 1885, p.14 apud Aubert, 2007, p.306, grifo do autor).

A musicologia comparada se debruçava, basicamente, sobre a produção tonal e sobre a descoberta das relações entre os elementos das músicas folclóricas e da música europeia. Magalhães-Castro (2016, p. 123) destaca que:

Apoiada sobre a *Musikwissenschaft* de Adler, a Musicologia Comparada permaneceu ancorada sobre o quadro conceitual da, já então relativamente antiga, Antropologia Evolucionista, cujo método concentrava-se numa incansável comparação de dados, e pela Antropologia Difusionista, entendendo o empréstimo cultural como mecanismo fundamental de evolução cultural.

Magalhães-Castro (2016) nos dá construtos teóricos muito importantes para o entendimento do porquê de se realizar a comparação. Através de Magalhães-Castro (2016), chega-se ao entendimento de que a antropologia evolucionista e as teorias difusionistas, utilizadas pela escola de Berlim, eram o pano de fundo para estabelecer as primeiras definições compreensivas acerca do desenvolvimento do comportamento sonoro das manifestações

6 A exposição de Nattiez converge para a necessidade de uma multidisciplinaridade da musicologia, de modo que as divisões não sejam os fatores que contribuam para o enfraquecimento do campo musicológico.

7 Esta proposta se fundamentou em teóricos como Mcallester (1956), Merriam (1960; 1964), C. Seeger (1961), Bispo (1972), Mugglestone (1981), Kerman (1987), Rice (1987, 2001, 2016), Lühning (1991), Myers (1992), Menezes-Bastos (1995), Carvalho (2001), Duckles (2001), Pegg et al. (2001), Stanley (2001), Nattiez (2005), Cook (2006), Nettel (2006), Piedade (2006, 2010), Aubert (2007), A. Seeger (2008), Castagna (2008), Mukuna (2008), Pombo (2008), Laborde (2009), Davis (2010), Breuer (2011), Sardo (2011), Parncutt (2012), List (2016), Magalhães-Castro (2016), Amico (2020), Anna Schultz (2020), dentre outros.

8 A respeito do termo musicologia comparada, Walter Wiora, conforme Bispo (1999, p.2), considera que o termo ‘musicologia comparativa’ não deve ser visto como uma denominação superada da Etnomusicologia: “ele não designa uma matéria ou disciplina, mas antes um método”. Conforme Bispo, o termo musicologia comparada não corresponde a nenhuma subdivisão da etnomusicologia, nem mesmo da etnomusicologia comparada. Para Wiora, “não há uma oposição entre a Musicologia Comparada e a Etnomusicologia. Esta tem um campo, a outra não. A musicologia comparada é um método, a etnomusicologia, uma disciplina.” (BISPO, 1999, p.4). Conforme Myers (1992, p. 3), “cada ramo do conhecimento é comparativo”. Atualmente, mesmo com toda defesa do memorável Walter Wiora, este termo está em desuso. Mesmo que a musicologia comparada fosse somente um método, sua aplicação se restringia à comparação, ao que pudesse ser comparado.

analisadas, já que forneceu recurso técnico para consecução dos pressupostos da antropologia evolucionista e do difusionismo: o método da comparação. Dada essa particularidade - compartilhada por esses paradigmas - a abordagem de Hornbostel, e de demais teóricos, só poderia se significar nos pressupostos da musicologia comparada.

Em trabalho recente, Breuer (2011) explicita a fundamentação conceitual de Adler nos pressupostos metodológicos evolucionistas Darwinianos e Lamarckianos que deram suporte à modelagem da sua narrativa histórica (idem, p.74). Baseado no conceito de *táxon* (pl. táxons)⁹ como unidade - cujas mudanças à evolução se manifesta, como na evolução biológica das espécies, na narrativa musicológica - o documento torna-se evidência que gera hipóteses (ou meta-hipóteses) que podem ser comprovadas (ou refutadas) numa análise generativa (ou comparativa) de unidades subjacentes desta relacionadas e/ou derivadas.

Na teoria evolucionista a mudança ocorre quando verificadas mudanças de suas características em subgrupos de indivíduos que compartilham um determinado táxon. Na narrativa musicológica o mesmo ocorre quando se verifica uma mudança em determinados grupos, sejam estes de formas musicais, procedimentos, comportamentos, percepções, entre outras características. A partir desta verificação, busca-se explicar a mudança por meio de outras teorias evolucionistas para avaliar as suas causas.

Neste sentido, as teorias Darwinistas e Lamarckianas ocupam espaço conceitual determinante na construção de uma sistematização ou taxonomia na ação musicológica em termos metodológicos. Além disso, permitiram a construção do diálogo com as demais ciências por partilharem o corpus analítico-filosófico então vigente.

Breuer (2011), em nota de rodapé, explica ainda que

Os termos classificação, taxonomia e sistemática são intercambiáveis em um grau, em diferentes períodos e quando utilizados por diferentes autores. Organizar espécimes em espécies é muitas vezes considerado como taxonomia, mas para alguns, especialmente em alemão, como classificação (*Klassifizierung* ou *Bestimmung*). Determinar as razões para o agrupamento descoberto e desenvolver padrões para o processo de classificação são atividades mais frequentemente chamadas de sistemática hoje em dia, mas também podem ser chamadas de taxonomia. A distinção entre os dois tipos de processos remonta a *Alphonse de la Candolle*, o uso moderno (mais ou menos) para Asa Gray, como explicado em John S. Wilkins, “O que é sistemática e o que é taxonomia?”, in *Evolving Thoughts: Struggling with Impermanence and Vagueness in a Complex World*, [<https://evolvingthoughts.net/?s=taxonomy+systematics>] (...) Deve-se notar que esses termos - e as atividades científicas descritas - são independentes da teoria evolutiva, embora os evolucionistas tenham procurado e eventualmente encontrado uma justificativa natural para as distinções da taxonomia. Ernst Haeckel primeiro denominou essa abordagem sistemática influenciada pela evolução de filogenia, e no século XX Willi Hennig formalizou-a sob o nome de sistemática filogenética (também chamada cladística).¹⁰

9 Táxon: termo derivado por redução de taxonomia, do grego táksis, -eos, classificação + grego nómos, -ou, regra, lei, uso + -ia. Qualquer unidade usada na ciência da classificação biológica ou taxonomia, organizadas em uma hierarquia do reino às subespécies, um determinado táxon normalmente incluindo vários táxons de nível mais baixo. Na classificação de protistas, plantas e animais, certas categorias taxonômicas são universalmente reconhecidas; em ordem decrescente, são: reino, filo (em plantas, divisão), classe, ordem, família, gênero, espécie e subespécie ou raça.

10 The terms classification, taxonomy, and systematics are interchangeable to a degree, in different periods and when used by different authors. Arranging specimens into species is often regarded as taxonomy, but to some, especially in German, as classification (*Klassifizierung* or *Bestimmung*). Determining the reasons for the discovered grouping and developing standards for the classification process are activities most often

Portanto, as ampliações epistemológicas permitiram o desenvolvimento de uma série de ações investigativas que consolidaram a musicologia como disciplina no âmbito acadêmico, especialmente na musicologia comparada no contexto germânico. Se países europeus como, sobretudo, a França investiu no resgate histórico, o espaço germânico então em plena crise geopolítica, compreendendo a antiga Prússia, o domínio Austro-húngaro e a Alemanha, liderou uma perspectiva mais inclusiva justificada, inclusive, por uma necessidade de construção identitária a partir do Congresso de Viena, em 1815.

Exemplos destas ações incluem diversos projetos que além de identificar e compor um elenco de ciências auxiliares, engendraram o desenvolvimento de várias subdisciplinas, como a iconografia, organologia, paleografia musical, sistemas de alturas, psicoacústica, entre muitos outros.

A primeira publicação exclusivamente relacionada à musicologia comparada surge em 1905: *Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft* (Problemas da musicologia comparada) de Erich M. Von Hornbostel (1877-1935), cuja metodologia, segundo Nettl (2006, p.14), “voltava-se essencialmente para a preservação das normas musicais de estabilidade cultural do mundo,” e cujo objetivo “era versar sobre a preservação das tradições” (NETTL, 2006). Davis (2010, p.5), enfatiza que “desde o século XIX, a industrialização, a urbanização e a migração em massa para as cidades ameaçaram a própria sobrevivência das tradições musicais rurais e os estilos de vida que as sustentavam.” O excerto de Davis (2010) corrobora a afirmação de Nettl (2006) a respeito da necessidade de preservação dessas tradições. Assim, o objetivo incutido na atividade comparativa, era também o renascimento (posterior) dessas tradições que estavam naquele momento - devido a todos os acontecimentos contextuais relacionados à modernidade - fadadas ao desaparecimento.

A invenção do fonógrafo¹¹ por Thomas Alva Edison, foi um dos eventos mais marcantes na história da musicologia comparada. “O fonógrafo facilitou o trabalho de campo, oferecendo aos musicólogos comparativos pioneiros a possibilidade de reprodução a partir da qual transcrever e analisar” (PEGG et al., 2001, Grove Dictionary online).¹² Isso trouxe possibilidades de investigação científica sem que fosse preciso estar em campo. O fonógrafo foi o elemento necessário à viabilização das performances não-escritas, com vistas à comparação e classificação (RICE, 2001).

O teórico foneticista considerado, pelos ingleses, como o pai da etnomusicologia é Alexander Ellis (1814-890). Seu trabalho sobre as *escalas musicais de várias nações* (1885) estabelece as bases para o que ficou conhecido como sistema de *cents*. Ele dividiu o semitom em 100 partes iguais. Uma segunda maior, portanto, continha 200 *cents*. Este sistema

called systematics today, but may also be called taxonomy. The distinction between the two types of processes goes back to Alphonse de la Candolle, the modern usage (more or less) to Asa Gray, as explained in John S. Wilkins, “What Is Systematics and What Is Taxonomy?,” in *Evolving Thoughts: Struggling with Impermanence and Vagueness in a Complex World*, <http://evolvingthoughts.net/2011/02/what-is-systematics-and-what-is-taxonomy/> (accessed 17 April 2011). (...) One should note that these terms - and the scientific activities they describe - are independent of evolutionary theory, though evolutionists sought and eventually found a natural justification for taxonomy’s distinctions. Ernst Haeckel first dubbed this evolution-influenced systematic approach phylogeny, and in the twentieth century Willi Hennig formalized it under the name of phylogenetic systematics (also called cladistics).

11 Pegg et al. (2001) lembra que Jesse Walter Fewkes, em 1890 (USA), Béla Vikár, em 1896 (Hungria), e Evgeniya Linoyova, em 1897 (Rússia), foram os primeiros a gravar com fonógrafo em campo. O fonógrafo teve vida útil até 1950, quando chegaram os gravadores de fita.

12 S.v. “Ethnomusicology”: II. Pre-1945; (ii) Scientific advances. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, on-line.

se relacionava com o sistema temperado (PEGG, 2001). De certo modo, as concepções científicas de Ellis promoverem a concepção de que a escala musical resultava da “invenção cultural e não eram baseadas em leis acústicas naturais” (PEGG, 2001, Grove Dictionary online). O trabalho de Ellis colocou em xeque

a superioridade da afinação temperada do ocidente abrindo caminho para uma comparação transcultural de sistemas musicais. Foi um duro golpe contra teoria perniciososa do “ancestral contemporâneo” aplicada à música, segundo a qual, a chamada música “primitiva” era considerada uma fase inicial na evolução da música artística europeia (Ibid. in: Grove Dictionary, on-line).¹³

Apesar de Adler ter tabulado a musicologia comparada como uma subdivisão da musicologia sistemática, foi François-Joseph Fétis (1869-1876), em *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, em 5 vols. (1869-1876), o primeiro a tratar sobre música não-ocidental e folclórica, lançando “as bases para a ‘musicologia comparada’, a origem da etnomusicologia” (DUCKLES et al., 2001).¹⁴ Fétis, que estava em um período onde vigorava a musicologia com base na teoria musical, e até mesmo na análise, “recomendou o estudo da etnologia, antropologia e linguística para historiadores da música” (PEGG, 2001, in: Grove Dictionary, on-line).¹⁵ Após Fétis, Jules Combarieu e Henri Woollett também abordaram a música não-ocidental.

Contudo, os principais atores¹⁶ da musicologia comparada foram o psicólogo Carl Stumpf (1848-1936) e Erich Von Hornbostel. Stumpf, considerado por alguns estudiosos alemães como o pai da musicologia comparada, supunha que “as músicas do mundo podem ser divididas em unidades individuais, cada uma com seu próprio sistema e racionalidade” (PEGG, et al., 2001).¹⁷

Segundo Rice (2001), Hornbostel (com Stumpf) fundou o *Berlin Phonogramm-archiv* na Universidade de Berlim. Através de cilindros de fonograma, Hornbostel e outros, analisavam

o tom, os intervalos e os sistemas de tom. Eles usaram suas descobertas para estudar comparativamente a psicoacústica, [...] inventar métodos para analisar escala e melodia, criar um sistema de classificação para instrumentos musicais (com Sachs), [...] transcrever e analisar as estruturas musicais de muitos estilos musicais (RICE, 2001, p.2).

Piedade (2006) e Menezes Bastos (1995) destacam que os trabalhos de musicologia comparada da escola de Berlim eram uma psicomusicologia, pois a investigação sobre os

13 S.v. “Ethnomusicology”: II. Pre-1945; (ii) Scientific advances. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

14 S.v. “Musicologia”: § I: A natureza da musicologia, 3. Scope. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

15 S.v. “Ethnomusicology”: II. Pre-1945; (iii) France and Belgium. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

16 Em relação aos discípulos de Hornbostel tem-se Mieczyslaw Kolinski e Fritz Bose, “mas outros acadêmicos influentes que trabalharam com eles incluíram: Otto Abraham, Robert Lachmann, Marius Schneider, Curt Sachs e George Herzog, alguns dos quais trouxeram suas ideias para a América do Norte nos anos 1930 e 40” (RICE, 2001, s.v. “Comparative Musicology”, In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line).

17 S.v. “Ethnomusicology”: 2. Northern and western Europe; (i) Germany and Austria. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

efeitos que o som produz no ser humano, desenvolvido por Stumpf,¹⁸ se relacionava mais com a psicologia do que com a música propriamente dita. Conforme Pegg et al. (2001),¹⁹ Hornbostel “ensinou uma mistura interdisciplinar inebriante de psicologia musical, musicologia comparativa e etnologia musical.”

A análise realizada pela escola de música comparada de Berlin, da qual Hornbostel e Stumpf eram integrantes, utilizou, em suas análises, a notação da música ocidental. Hoje pode-se questionar a relevância científica dos métodos analíticos da escola de música comparada (PIEIDADE, 2006). Segundo enfatiza Piedade (2006), o conhecimento gerado por essas análises tinha relevância científica para a época e, mesmo que hoje muitos desses conceitos ou teorias tenham sido superados, eles orientaram uma grande quantidade de estudos posteriores.

Conforme Lühning (1991), os teóricos da musicologia comparada utilizavam a notação da música ocidental sem função prescritiva, ou seja, sem orientação de como se devia tocar, mas com função descritiva, a fim de auxiliar a comparação e o entendimento de como era a música. O objetivo desses teóricos era descrever, registrar, classificar e preservar, através do registro melódico que a notação ocidental permitia. Não havia necessidade de tocar essa música.

O fonógrafo, já mencionado anteriormente, foi especialmente importante, pois transformava os gabinetes de análises, como os de Hornbostel e de outros analistas, em verdadeiras extensões do estudo de campo. Segundo Aubert (2007), Hornbostel foi um dos mais influentes personagens da musicologia comparada. Ele influenciou pesquisadores que seriam os novos etnomusicólogos das gerações futuras. Pegg et al. (2001) afirmam que a musicologia comparada esteve em grande evidência em relação à música não-ocidental com a trajetória de Hornbostel. Após sua morte, o método comparativo foi dando espaço a um novo campo de estudos: a etnomusicologia

Conforme Pegg et al. (2001), na América do Norte²⁰ os estudos se debruçaram sobre a música ameríndia e tribal.²¹ Jesse Walter Fewkes (1850-1930), um etnologista estadunidense, foi o primeiro a pesquisar e registrar a música dos índios *Passamaquoddy*, *Pueblos Zuñi* e *Pueblos Hopi*. Suas gravações foram analisadas por Benjamin Ives Gilman (1852-1933), pela etnologista Alice Cunningham Fletcher (1838-1923) e por John Comfort Fillmore

18 Um exemplo disto é a obra *Tonpsychologie*, onde Stumpf desenvolveu uma teoria da sensação do som e dos efeitos que a música causa nos ouvintes (PIEIDADE, 2006, p. 60).

19 S.v. “Ethnomusicology”: I Introduction. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, on-line.

20 Cabe ressaltar que o desenvolvimento da etnomusicologia americana foi realizado de forma diferente em relação à musicologia alemã. Conforme supracitado, na musicologia comparada imperava uma psicomusicologia.

21 Em relação à música negra americana, vale a pena mencionar que “Thomas Jefferson, em 1782, observa que os escravos tocam o ‘banjar’ e na música eles são mais habilidosos do que os brancos” (PEGG et al. 2001, in: *Grove Dictionary*, on-line: 4. North America: (ii) Black American Music). Em relação a essa música, Wallaschek, afirmou que ela era uma imitação da música europeia, mas Hornbostel afirma que elas estão em polos opostos. Para Hornbostel, elas não são semelhantes e não podem ser combinadas (Ibid., 2001). Ainda conforme Pegg et al. (2001), durante a década de 40, Herskovits e Waterman, através de “importantes teorias antropológicas baseadas em hipóteses de mudança cultural que incluiu aculturação, sincretismo e folk cultura”, afirmaram que a música negra era resultado de uma fusão com a música europeia. Seus elementos em comuns eram as escalas diatônicas e polifonia. Segundo eles, “a falta de recursos compartilhados explica por que as músicas europeias e ameríndias não conseguiram se combinar” (Ibid., 2001, in: *Grove Dictionary*, on-line: North America: (ii) Black American Music; (b) Musical origins).

(1843-1898). O francês Densmore (1867-1957) desenvolveu um trabalho de coleta de melodias indianas e monografias sobre elas.

Pode-se dizer que estes etnólogos, longe da musicologia comparada, foram os primeiros etnomusicólogos americanos. Sua atuação unia a etnologia e a musicologia, na medida em que, como etnólogos, analisavam as músicas ameríndias e tribais. O antropólogo Franz Boas (1858-1942), em seu principal trabalho *Primitive Art* (1927), marcou o início dos estudos das músicas sob a perspectiva antropológica. Para Aubert (2007, p. 275), Boas é o “fundador da antropologia cultural americana.”

Por fim, a musicologia comparada foi um termo geral para abarcar toda a música não-ocidental, e a sua importância demonstra a preocupação dos pesquisadores alemães com a música de tradição oral. Quando consideramos o quanto os alemães eram conservadores, a ponto de alguns, como Hans Joachim Moser (1889-1967), segundo Stanley (2001), afirmarem que somente a música alemã poderia produzir frases bonitas, vemos o grande poder e importância que musicologia comparada possuía, e como esta foi capaz de alinhar-se às teorias evolucionistas vigentes.

A etnomusicologia

Do ponto de vista semântico, a etnomusicologia é uma disciplina que une a etnologia e a musicologia com vista à significação do contexto cultural e musical. Do ponto de vista metodológico, faz uso da etnografia - metodologia da etnologia, de forma interligada aos diversos aspectos relacionados à música. Como corolário dessa construção aglutinada, temos um campo de estudo multidisciplinar (interdisciplinar)²² que estuda a música considerando os aportes culturais e contextuais de uma determinada população.²³ List (2016) aduz que devido à grande variedade de abordagens, filosofias e métodos é impossível fornecer uma definição clara que envolva todos esses métodos. Para o autor, “quase qualquer tipo de atividade humana pode, provavelmente, estar relacionada, de alguma maneira, ao que pode ser chamado de música” (*Ibid.*, p. 33).

Como afirmado por Merriam (1964), na etnomusicologia a análise das variantes se bifurca entre a música e comportamento, ampliando-se a horizontes antropológicos, linguísticos, semióticos, estruturalistas, entre outros. Em todo caso, será necessário compreender qual a função da música. Se não houver “som humanamente organizado” (BLACKING, 1973) estudar-se-á somente o comportamento, o que a antropologia pode fazer por si só. Decerto, não é possível falar da música sem falar de seus produtores, por-

22 A interdisciplinaridade, no contexto formativo da disciplina (considerando figuras como Merriam), revelou-se através da união entre musicologia e antropologia. Neste caso, bi-disciplinar, conforme afirmou Wade (2006). Ser interdisciplinar é unir, através de seus especialistas, dois campos ou mais de estudo (através de seus especialistas) que convergem para a resolução de uma temática (POMBO, 2008).

23 Em relação ao que é a etnomusicologia, Hood (1957, p 2), a concebe como: “[...] um campo do conhecimento, tendo como objeto a investigação da arte da música como um fenômeno físico, psicológico, estético e cultural. Merriam (1960, p.109), a considera “O estudo da música na cultura”. Para Jaap Kunst (1959, p.1), “O objeto de estudo da etnomusicologia, ou, como era originalmente chamado: musicologia comparada, é a música tradicional e os instrumentos musicais de todos os estratos culturais da humanidade, desde os chamados povos primitivos até as nações civilizadas. Nossa ciência, portanto, investiga todas as músicas tribais e folclóricas e todo tipo de música artística não ocidental. Além disso, estuda também os aspectos sociológicos da música, os fenômenos da aculturação musical [...]. A arte ocidental e a música popular (de entretenimento) não pertencem ao seu campo”.

tanto este é o motivo pelo qual também se aborda o contexto: o contexto é a significação da necessidade de se ter determinada música.

O percurso traçado pela etnomusicologia é longo, apensar de ser uma “disciplina jovem” (LABORDE, 2009, p.27). Seu histórico se estende desde Fétis, que tratou da música não ocidental e da música folclórica (1869), passando pelo sistema de *cents* de Alexander Ellis (1885), ancorando em Hornbostel (na Escola de Berlin) e chegando até Jaap Kunst em 1950.

Se considerarmos a etimologia da palavra *etno*, do grego *ethnos* (ἔθνος), que significa povo, nação; e *música*, do grego *mousike* (μουσική) como estudo da música, podemos chegar à significação de que a etnomusicologia, por se ocupar da música “cultural dos povos” - na acepção mais limitada do termo, no sentido de se referir à música étnica – esta sempre esteve presente no conceito de musicologia comparada.

Sem que queiramos ser irresponsáveis e/ou negligenciar os esforços de definição do campo de estudo da etnomusicologia, podemos afirmar que a etnomusicologia foi uma reorientação disciplinar para ressignificar, - com uma nomenclatura diferente, baseada na etnografia e na antropologia cultural, sem que a comparação e classificação sejam axiais, - uma disciplina diferente com roupagem similar.

Os termos *etno* e *etnia* tem a mesma raiz e, mesmo não tendo uma terminologia estável, podendo assumir uma ampla gama de significados, estão presentes tanto na etnomusicologia como na musicologia comparada. Está última carregou o termo *etno* de forma indireta e latente. Mas, conforme definiu Adler (1885), ambas são sub-ramos da musicologia sistemática. Dado esse raciocínio poderíamos pensar, sem querer discutir o que já foi bastante discutido, que o que sempre existiu foi uma etnomusicologia, como um campo de estudo, abrigando o método comparativo.

Falar em musicologia comparada seria, portanto, falar em etnomusicologia, mas limitada ao contexto vigente no momento de seu surgimento, classificando e comparando, sem enfoque antropológico no ser humano. Pouco a pouco, o prefixo *etno* foi substituindo o adjetivo *comparada* (LÜHNING, 1991; PEGG et al., 2001).

Então como chegamos a esta nova nomenclatura: etnomusicologia? Antes de responder a essa pergunta precisamos considerar as designações comumente utilizadas por alguns teóricos. Merriam a denominou antropologia da música, Feld de sociomusicologia, Kerman, Amico e Kramer de musicologia cultural, Seeger de antropologia musical. A argumentação para a substituição da musicologia comparada pela etnomusicologia era “que a comparação não era a principal característica distintiva deste trabalho” (MYERS, 1992, p.3).

A contribuição para a concepção do termo etnomusicologia adveio da antropologia cultural. A etnografia,²⁴ a pesquisa de campo e a observação participante foram incorporadas aos estudos da música de modo que “a implantação da pesquisa-de-campo na antropologia se refletiu de certa forma na etnomusicologia, um termo que surgiu aos poucos a partir dos anos 40 e substituiu o antigo nome de ‘*Vergleichende Musikwissenschaft*’ (musicologia comparada)” (LÜHNING, 1991, p. 115).

Antropólogos (“etnomusicólogos”) como Franz Boas, George Herzog, Marcel Mauss, Alan P. Merriam, Charles Keil, Steven Feld, John Blacking, William K. Powers, dentre outros, foram extremamente importantes para os estudos da música junto ao ser humano e seus processos culturais. “A antropologia proporcionou às etnomusicologias não apenas um impulso e uma estrutura para o estudo das culturas de ‘outros’ considerados diferentes,

24 Seeger (2008, p.239) expressa que “a etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música. [...] A etnografia da música é a descrição das maneiras que as pessoas fazem música”.

mas um conjunto de métodos e tecnologias para se apropriar de suas culturas” (PEGG et al., 2001).²⁵ Se não houvesse a antropologia²⁶ faltaria à etnomusicologia enfoques centrais: (1) o enfoque no elemento biológico desencadeador do processo sonoro, o homem; (2) a etnografia; e, (3) as múltiplas significações das músicas estudadas em contextos culturais.²⁷

O momento do pós-guerra teve papel preponderante no desenvolvimento da etnomusicologia. Pegg et al. (2001) e Piedade (2010) destacam que a etnomusicologia do pós-guerra se distanciou cada vez mais da musicologia comparada. Esta afirmação se justifica na medida em que se compreende que, com a ascensão do nazismo e a aproximação da Segunda Guerra - eventos nos quais a Alemanha estava totalmente envolvida, - estancou o ímpeto da musicologia comparada, protagonizada pelos principais teóricos alemães.²⁸ As mudanças epistemológicas no quadro histórico do pós-guerra motivaram muitas transformações que se refletiram no quadro geral da musicologia comparada. Embora muitos etnomusicólogos ainda utilizassem a comparação, outros a “rejeitaram como uma característica da etnomusicologia” (MYERS, 2001, p. 9).

O surgimento do termo etno-musicologia,²⁹ com vocábulos separados até 1950 mas aglutinados em 1955 (MENEZES BASTOS, 1995; PEGG et al., 2001), significava um novo redirecionamento disciplinar, trazendo o centro de estudo da música, até então relacionada à cultura dos povos da Europa, para a América (PEGG et al., 2001). Assim, “sob a alegação, porém, de que comparar é tarefa de qualquer ciência, emergiu o novo nome do campo: *ethno-Musicology*” (MENEZES BASTOS, 1995, p. 27). O método comparativo dava lugar aos métodos das ciências sociais, com foco na cultura.

A musicologia comparada, por somente classificar e comparar, não foi suficiente para explicar as novas abordagens e tendências trazidas pela antropologia cultural e social. A etnomusicologia cada vez mais se ocupou de investigações pós-modernas, envolvendo teoria crítica literária, o novo historicismo, teorias emergentes e contribuindo para um dinamismo e mudanças de paradigmas, na medida em que novas teorias e disciplinas eram fundidas à etnomusicologia.

O envolvimento de diversas áreas do conhecimento, revelou que as mudanças epistemológicas foram resultantes dos fenômenos que iam além dos aspectos principais da musicologia comparada, relativos à própria disciplina e ao desenvolvimento da sociedade.

25 S.v. “Ethnomusicology”: III. Post-1945 developments; Disciplinary revolutions. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

26 Essa afirmação não constitui o cerne das questões relacionadas ao estudo etnomusicológico. A atividade etnomusicológica vai muito além da antropologia, pois cada contexto de análise exige métodos/abordagens diversificadas e multidisciplinares. List (2016), afirma que o etnomusicólogo deve aplicar a abordagem/método mais adequado ao problema analisado, inclusive inventando algum, mas nunca sem um olhar crítico.

27 Para Wade (2006, p.197), as situações que persistem na etnomusicologia, revelam que: “ainda enfrentamos o desafio de conquistar um espaço para o estudo da música em antropologia. Embora nosso trabalho seja profundamente multidisciplinar, temos ainda contribuir com perspectivas teóricas da música que possam ser perspicazes [e convincentes] para os cientistas sociais”.

28 [...] o desenvolvimento da musicologia comparada foi interrompido nos anos 30 pela ascensão do nazismo, que forçou a dissolução do seu quadro de pesquisadores e levou à mudança do cenário da musicologia comparada alemã para os Estados Unidos, onde, nos anos 50, foi batizada de etnomusicologia (PIEIDADE, 2010).

29 A primeira reunião anual da Sociedade de Etnomusicologia foi realizada em conjunto com o Quinto Congresso Internacional de Ciências Antropológicas e Etnológicas na Filadélfia, em 5 de setembro de 1956. Melville Herskovits era o Presidente do Programa. Foi nessa reunião que o professor Herskovits sugeriu que o hífen fosse removido da etno-musicologia. Sua sugestão foi adotada depois de uma discussão (WILLARD Rhodes, 1980, in: uma breve história da fundação da SEM).

Desse modo, a etnomusicologia caminhou para a multidisciplinaridade, ou seja, para uma concatenação de saberes disciplinares que convergem para o objetivo etnomusicológico. Constituir-se de forma multidisciplinar foi um dos fatores que contribuíram com o estabelecimento da etnomusicologia, pois utilizou conhecimentos (conceitos, métodos e até dados) de outras áreas para consolidar a disciplina da qual emergiram novos conhecimentos.

Com a mudança de paradigma do método comparativo aos métodos científicos sociais (PEGG et al., 2001), os etnomusicólogos (americanos) queriam, cada vez mais, dar independência ao seu campo de estudo e, a partir de Alan Merriam, quando o material cultural, a interpretação cultural e o ambiente sociocultural passou a ser o centro, essa independência foi perquirida com mais veemência.

O responsável pela criação do termo etno-musicologia foi Jaap Kunst. “Kunst foi um dos últimos grandes representantes do espírito da Escola de Berlim de Musicologia Comparada (MENEZES BASTOS, 1995, p.17). A partir dele, - e com a criação da *Society for Ethnomusicology* (SEM), em 1955, “sucessora da fugaz (na década de 30) *American Society for Comparative Musicology*” (*Ibid.*, p.10) -, a etnomusicologia objetivou um horizonte amplo, institucionalizando-se e procurando provar o seu campo de estudo.

David McAllester (1956), um dos fundadores da *Society for Ethnomusicology*,³⁰ também corroborou a tese que, no diz respeito ao campo de estudo da etnomusicologia, ele seria definido por uma nova metodologia,³¹ resultado da mudança de paradigmas, passando-se da comparação e classificação aos métodos científicos das ciências sociais.

Contudo, volta-se novamente à pergunta: por que chegamos a essa nova nomenclatura?

Pegg et al. (2001) define algumas mudanças de paradigmas que marcaram a superação da musicologia comparada, como: a ênfase sobre os debates relacionados à atuação da musicologia comparada de modo que cada vez mais se aguçava a crítica ao método comparativo como único recurso; a Segunda Guerra Mundial dando margem a uma reestruturação dos Estados envolvidos, o que implicou na necessidade de reorganização do espaço geográfico e na transformação das práticas e métodos de análise; a necessidade de definição de um campo científico e a utilização de métodos das ciências sociais; e as revoluções e mudanças tecnológicas que traziam sistematização às metodologias e multiplicavam o potencial dos trabalhos de campo, contribuindo com a manipulação do material musical sob vários suportes de registro e sob várias possibilidades metodológicas.

Somando-se às mudanças de paradigmas, Pegg et al. (2001), destacam que os etnomusicólogos envidavam esforços, longe da comparação, para fortalecimento das bases científicas da etnomusicologia:

- 1) Revolução tecnológica e a etnografia como centro do processo; 2) trabalho de campo com vista à investigação das propriedades subjetivas; 3) a exclusão da notação ocidental e sua substituição por algo que dependia da reprodutibilidade tecnológica; 4) a música como produto dos processos mentais baseados nas teorias cognitivas, em detrimento das teorias psicológicas; 5) a consideração do contexto (Pegg, 2001, adaptado).³²

30 Os quatro teóricos fundadores da Society for Ethnomusicology foram Charles Seeger, Alan Merriam, Willard Rhodes e David McAllester.

31 “O assunto apropriado para a sociedade foi discutido longamente. O consenso geral favoreceu a visão de que a ‘etno-musicologia’ não se limita à chamada ‘música primitiva’ e é definida mais pela orientação do aluno do que por quaisquer limites rígidos do discurso. Sentiu-se ainda que o termo ‘etno-musicologia’ é mais preciso e descritivo dessa disciplina, e de seu campo de investigação, do que o termo anterior, ‘musicologia comparada’” (MCALLESTER, 1956, p.5).

32 S.v. “Ethnomusicology”: III. Post-1945 developments; 2. The discourses of science. In: The New

Wade (2006), enfatiza que mudanças feitas pelos etnomusicólogos foram: a do método comparativo para o etnográfico; do enfoque da música em termos evolutivos à abordagem sobre o contato cultural; da análise de estruturas de itens e sistemas às estruturas de significado; da descrição analítica à interpretação cultural; do entendimento da cultura como um complexo unificado de elementos ao entendimento do sistema ordenado de significado e de símbolos; do enfoque excessivo nas comunidades ao enfoque na “cultura” com valores compartilhados no sentido das comunidades e do indivíduo; do desempenho como um produto ou evento limitado, ao desempenho como processo; e, desde uma ênfase em estudos sobre continuidade musical à ênfase na aceitação da inevitabilidade da mudança musical.

Menezes Bastos (1995) e Pegg et al. (2001) apontam que a instituição da etnomusicologia (americana) representou a consolidação dos avanços dos estudos e políticas relacionadas à área. Dentre os acontecimentos, segundo Menezes Bastos (1995), que também merecem menção, encontram-se: 1) o desenvolvimento mercadológico com a produção de material musical para comercialização; 2) a criação de empresas de gravação com essa abordagem; 3) a instituição da *Society for Ethnomusicology* (SEM) e do *Conselho Internacional de Música Tradicional* (ICTM); 4) as ofertas de cursos nos departamentos de música, antropologia etc.; 5) a inclusão da etnomusicologia no âmbito de financiamento das agências que fomentavam os estudos de etnologia, musicologia e folclore; 6) o aumento das publicações acadêmicas relacionadas ao tema; 7) a inclusão de temáticas etnomusicológicas por parte da *American Anthropological Association* e da *American Musicological Society*. Menezes Bastos (1995), assinala ainda que,

Esse processo de sedimentação da Etnomusicologia vai registrar o aparecimento de alguns textos clássicos da disciplina. Na década de 50 aparecem os célebres *Enemy Way Music* (McAllester, 1954) e *Music in Primitive Culture* (Nettl, 1956), este último sendo o primeiro manual da área. A delimitação do objeto da disciplina e a apresentação de seus métodos e técnicas de pesquisa são temáticas prioritárias no período, isto juntamente com estudos que os apliquem (MENEZES BASTOS, 1995, p. 27-28).

A institucionalização da etnomusicologia foi um produto de sua independência. A etnomusicologia ganhou um espaço considerável quando foi institucionalizada nas universidades e também ganhou visibilidade pelo setor privado, principalmente, das gravadoras que comercializavam música. No que relaciona com às instituições Pegg et al. (2001), relatam que havia dois tipos de instituições etnomusicológicas: as inclusivas e a exclusivas.

Esta apostava em uma metodologia rigorosa, na singularidade, se fechando e buscando o crescimento interno, sem dialogar com as demais disciplinas. Aquela buscou ampliar seu campo de investigação - sem rigidez metodológica - e dialogar com outras disciplinas.

Apesar do trabalho de McAllester e Nettl, citados acima, despontarem como marcos iniciais, o grande nome responsável por uma das mais importantes publicações sobre o tema foi Alan P. Merriam, com seu livro intitulado *The Anthropology of Music*, de 1964. A necessidade de falar sobre esse teórico, e única e somente dele, se dá por dois motivos: 1) inserção dos aspectos antropológicos (de importância inegável) e; 2) pelo fato de que, através de seus estudos, ele estabeleceu um paradigma “simples, inclusivo, convincente, definitivo e influente” (RICE, 2016, p. 101). Trata-se do modelo³³ de Merriam que envolve

Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

33 No modelo de Merriam (1964), primeiro o nativo concebe o conceito, este conceito produz comportamento e, por fim, o comportamento produz o som. Fica claro que nas concepções de Merriam, o condicionamento da música ao conceito e ao comportamento aponta para a acentuação do viés antropológico

o estudo da música em três níveis analíticos: “conceituação sobre música, comportamento em relação à música e música em si” (MERRIAM, 1964, p.32).

Segundo Timothy Rice (1987), o modelo de Merriam foi responsável por problemas na etnomusicologia, justamente por tratar do som de um lado e de comportamento de outro. Contudo, aumentou “a quantidade e o prestígio do trabalho realizado a respeito dos comportamentos sociais, físicos e verbais associado à música [e deu origem a uma] busca de maneiras de relacionar esses comportamentos ao “som da música em si”” (*Ibid.*, 2016, p.101). Rice propôs um modelo,³⁴ também tripartido, por influência dos sistemas simbólicos de Geertz, mas “sem confrontar com aspectos relativos às homologias entre forma musical e cultural” (*Ibid.* p.474). Sardo (2011), inclusive, considera que o modelo proposto por Rice é um aperfeiçoamento do modelo Merriam.

É de fundamental importância ressaltar que para Merriam (1964), conforme Aubert (2007), na junção dos termos musicologia e antropologia na área etnomusicológica, a antropologia recebeu a menor ênfase. O trabalho de Merriam preencheu a lacuna relacionada à falta de atenção ao lado antropológico, mas, por outro lado, Merriam (1964) estreitou seu trabalho, demasiadamente, para o lado antropológico, colocando em posição marginal o lado musicológico (KERMAN, 1987). Contudo, a maior vantagem do trabalho de Merriam revela-se no fato de que seu modelo enfocava dois planos analíticos, o êmico e o ético, para um mesmo problema (SARDO, 2011).

Merriam (1964, p.4) afirma que a “etnomusicologia é um campo de estudo fascinada consigo mesma,” e aponta ainda que a

etnomusicologia carrega em si as sementes de sua própria divisão, pois ela sempre foi composta de duas partes distintas, a musicológica e a etnológica e talvez seu maior problema seja a mistura das duas sem que se enfatize alguma delas, mas se leva em consideração ambas (*Ibid.*, p. 3).

Merriam definiu a etnomusicologia como “o estudo da música na cultura” (MERRIAM, 1960, p.109), mas “em 1973 ele modificou sua definição para o estudo da música como cultura” (MYERS, 1992, p.8). Conforme Piedade (2010) o grande dilema da etnomusicologia, após Merriam, era ter de um lado o som, representado pela música e, do outro, o comportamento, representado pela antropologia. Esse dilema entre som e comportamento marcou o início da investigação e fundamentou estudos posteriores, mas também motivou muitas críticas de que pouca atenção havia sido dada ao lado musicológico (PIEIDADE, 2010).

O trabalho de Merriam (1964), apesar das críticas, foi um marco dos estudos etnomusicológicos americanos com viés antropológico. Para Sardo (2011), os trabalhos seguintes são consequentes do trabalho de Merriam. “Depois de Merriam, todos os modelos de caráter holístico propostos no seio da etnomusicologia não fazem mais do que rever ou reelaborar ou, eventualmente aperfeiçoar o modelo cunhado por Merriam, como é o caso do modelo proposto por Timothy Rice em 1987” (SARDO, 2011, p. 78).

Conforme Aubert (2007) e Kerman (1987), Merriam foi um ilustre personagem da musicologia americana, ocupando o centro das atenções no que se refere a estudos da música

em detrimento do musicológico. Para Merriam, “sem conceitos sobre música, o comportamento não pode ocorrer e sem comportamento, o som da música não pode ser produzido” (*Ibid.*, p.32). Para Merriam, o som é resultado do processo cultural. No entanto, a música é “um produto cultural” (MUKUNA, 2008, p.14).

34 O modelo de Rice (1987) não se funda nas homologias entre forma musical e cultural, mas cria outro problema que é evidenciar o sujeito individual em detrimento de sua cultura.

na cultura ou como cultura. A partir de Merriam surgem vários críticos. Joseph Kerman, um musicólogo externo ao campo da etnomusicologia, explicita a sua crítica a Merriam quando afirma que os estudos de Merriam possuem uma lacuna pois “só marginalmente se ocupam de música” (KERMAN, 1987, p. 229).

A impressão que se tem é de que Merriam valorizou o contexto, deixando para a música uma posição marginal, longe do centro, mesmo que ele tenha afirmado que não enfatize nenhuma delas, mas leva em consideração as duas. Este apontamento está em consonância com Seeger, pois de acordo com Seeger (1961, p.77), “não se pode esperar que qualquer disciplina acadêmica relativamente independente se limite à visão da coisa num contexto, com exclusão da visão da coisa em si.” Seguindo o pensamento de Seeger, parece que Merriam põe de lado a música, ficando somente com o contexto em que ela se insere. Desse modo, a música é um detalhe dentro de todo o sistema cultural em análise. Entre os críticos de Merriam mencionamos Charles Keil, Timothy Rice, Seeger, Alan Lomax, John Blacking, William K. Powers e Hugo Zemp, dentre outros.

Myers (1992, p.8) explica que “no final da década de 1950, os etnomusicólogos americanos haviam se dividido em dois campos: aqueles com treinamento antropológico e liderado por Alan Merriam, e aqueles com origens musicológicas e liderados por Mantle Hood.” Kerman (1987) informa que Merriam não se dispunha a dialogar com os musicólogos, enquanto Mantle Hood, que colocava a música em primazia em seus estudos, se propunha a dialogar com os musicólogos. A negativa de Merriam em dialogar com os musicólogos pode ser consequência do seu trabalho demasiadamente focado no fundo cultural. Para Myers (1992), os anos de 1970 e 1980 foram os anos de unificação entre a teoria, o método etnomusicológico,³⁵ a antropologia e a musicologia. Novas abordagens, como o estruturalismo, a semiótica e novas tecnologias como a gravação em vídeo e áudio, dentre outros, contribuíram para o desenvolvimento da etnomusicologia. Percebe-se, através do trabalho de Pegg et al. (2001),³⁶ que

No final do século XX, a etnomusicologia permaneceu uma disciplina aberta a novas questões, a abraçar metodologias diferentes e diversas e a romper com a tradição quando forçada pela evidência empírica. As mudanças de paradigma e reformulação radical da etnomusicologia após a Segunda Guerra Mundial haviam se tornado normativas no final do século, fortalecendo a etnomusicologia como um conjunto de disciplinas, discursos e estudiosos, desafiados em vez de atrelados à bagagem simbólica de um nome.

Pegg et al. (2001) informam que os etnomusicólogos, apesar do enraizamento do fundo cultural, tem se orientado para um estudo além da cultura, chegando a conceitos como o de sociocultural que envolve o local, os atores, os significados e, por fim, os aspectos sociais e culturais. A etnomusicologia ocidental enfrentou problemas por evidenciar em primeiro plano a cultura. É importante ressaltar que, mesmo que o estudos fossem voltados para o fundo cultural, para as ciências sociais, nem todas as nações se apoiaram ou aceitaram

35 Alguns etnomusicólogos insatisfeitos com o alcance e rótulo que a etnomusicologia havia ganhado, discutiram a mudança de nome para “musicologia cultural” ou “antropologia musical” e até mesmo para musicologia (Seeger). Essa discussão se deu pelo fato de a etnomusicologia não ter um elemento em seu centro, que se baseasse em um núcleo central, ou seja, não havia ferramentas que caracterizassem o trabalho do etnomusicólogo (PEGG et al., 2001, in: Grove Dictionary, on-line).

36 S.v. “Ethnomusicology”: III Post-1945 developments; 7. Unitary field or cluster of disciplines? In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

a análise da música sob o escrutínio da cultura.³⁷ A exemplo disso temos, segundo Pegg et al. (2001), a França, Grã-Bretanha e Alemanha que, naquela época, não se apoiavam, predominantemente, na cultura para analisar sua música. A Alemanha tinha como preceito principal o nazismo, em detrimento da cultura (PEGG et al., 2001).³⁸

Alguns etnomusicólogos indianos, africanos e chineses, ao criticarem os estudos com base no fundo cultural, afirmaram que a etnomusicologia ocidental, através de suas terminologias, não representa a totalidade dos seus processos. Eles fizeram um convite ao rompimento com as abordagens acadêmicas ocidentais. Os africanos, por exemplo, afirmaram que há certa imposição de terminologias quando se afirmava que o elemento principal de análise da música africana era o ritmo. Os chineses afirmavam que suas ideologias e histórias eram diferentes daquelas que motivaram a etnomusicologia ocidental (PEGG et al., 2001).

O termo *etno*, abordado anteriormente, tem sido muito discutido, sendo objeto de muita insatisfação (PIEDADE, 2010). Este autor, expressa que muitos etnomusicólogos, por não aceitarem a musicologia aos moldes antigos, ainda insistem na divisão que contribuem para a falta de diálogo e distanciamentos de áreas. O que se discutiu - além de problemas relacionados ao colonialismo, ao dogmatismo metodológico - não foi a simples utilização do termo *etno*, mas a divisão entre etnomusicologia e musicologia. Piedade (2010, p.77), explica que, devido “à influência da fenomenologia e da hermenêutica cultural nas ciências humanas, a etnomusicologia e a musicologia se transformaram e se aproximaram de tal modo que, atualmente, é possível falar em um único campo de saber, uma musicologia geral, que abraça uma diversidade de estudos sobre a música.”

Frank L. Harrison (1963), nos apresentou uma interessante afirmação, ao se referir à música do século XX, mais especificamente ao papel da musicologia ao lidar com a música popular. Para ele, a música popular deve ser entendida em termos sociológicos. “Vista sobre esse prisma, a função de toda a musicologia é ser, de fato, etnomusicologia, ou seja, ampliar sua gama de pesquisa de forma a incluir material que é qualificado como ‘sociológico’” (HARRISON, 1963, p.7).

Cook (2006), acredita que deveria haver uma convergência das disciplinas - etnomusicologia e musicologia - com vistas a um campo amplo. Para ele, (e para Laudan Nooshin, sobre o qual o autor discorre) a união dos campos/disciplinas devia se chamar estudos da música, o que refletiria um campo holístico e sem o sufixo *-ology*.

Charles Seeger é um teórico que não admite essa divisão (KERMAN, 1987; PEGG et al., 2001). Para Seeger, musicologia ou etnomusicologia deviam se chamar musicologia.

a continuação do costume de encarar a musicologia e a etnomusicologia como duas disciplinas separadas, seguidas por dois tipos distintos de estudiosos, com duas finalidades muito diferentes – até mutuamente antagônicas – já não deve ser tolerada como digna do saber ocidental (SEEGER, 1961 *apud* KERMAN, 1987. p. 225-226).

Myers (1992, p.3) revela que “o termo ‘musicologia’ é mais adequado para a etnomusicologia, cuja abrangência inclui a música de todos os povos de todos os tempos, do que para a musicologia histórica, que é limitada geralmente à música de arte ocidental.”

37 A crítica à cultura se fundamenta no “mito do conhecimento interno como fornecendo os únicos termos relevantes para compreender as particularidades de significado e expressão de uma determinada comunidade” (Pegg et al. 2001, in: Grove Dictionary, on-line: IV. Contemporary theoretical issues. 1. Theory and culture).

38 S.v. “Ethnomusicology”: III Post-1945 developments; 7. Unitary field or cluster of disciplines? In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, on-line.

Rice (2016) aponta para a necessidade de um modelo disciplinar atual. Para ele, os modelos disciplinares, “fornecem um tipo de estrutura intelectual que nos ajuda a contextualizar, interpretar, classificar e avaliar nosso trabalho. Eles podem fornecer um senso de direção ou propósito” (*Ibid.*, p. 103). Além do mais, o autor acredita que é necessário um remodelamento que considere o relacionamento entre a etnomusicologia e as demais disciplinas (cognatas). Por fim declara: “se formos capazes de criar uma musicologia unificada, disposta a fazer declarações pretensas sobre a natureza dos “processos formativos” na música, o resultado seria uma disciplina nova e mais forte” (*Ibid.*, p.114).

Amico (2020), um autor com um pensamento crítico e provocativo em relação à etnomusicologia, discute questões que, segundo ele, são fundamentais na contemporaneidade. Para o autor, não se discute o futuro da etnomusicologia. Para ele “o futuro da etnomusicologia (e a disciplinaridade musical) em geral parecem aparecer e subsequentemente evaporar sem afetar significativamente o estado da arte, portanto é necessário ir além da entorpecida aceitação do *status quo*” (*Ibid.*, p. 6). Amico (2020) propõe que a etnomusicologia seja chamada de musicologia cultural e tenha seus fundamentos numa inter, trans ou pós-disciplinaridade.³⁹

Para Amico (2020), a etnomusicologia apresenta grandes problemas que não se sustentam na atualidade: **a (auto)definição teórica e ideológica; a insularidade teórica e o dogmatismo metodológico** que geram, na visão do autor, uma postura colonialista e um conservadorismo extremo; **a alteridade** - com base no outro (racial/étnico), que é utilizado como fonte de poder e identidade para a área; **a centralidade do prefixo etno** (que se relaciona à identidade étnica) que, além de não ser resolvido, gera uma quase reificação do trabalho de campo; **a afirmação de autenticidade**, que supõe uma supremacia da música étnica e contribuiu para negligenciar a música popular; **o vanguardismo**, que supõe relevância de uma disciplina pelos teóricos e trabalhos da área. A crítica do autor incide sobre a “matriz” metodológica, ideológica e geográfica da etnomusicologia e não sobre os componentes que compõem suas partes.

Afirmo, portanto, que já passou do tempo - por questões epistemológicas, razões intelectuais, ideológicas e éticas - de aposentar não apenas a musicologia, mas todas as subdisciplinas conhecidas por isolar e enervar qualificadores (étnico, cultural, popular, crítico, comparativo, cognitivo, etc.), adjetivos que operam a serviço de uma insularidade monológica que gera estase (*Ibid.*, p. 26-27).

Schultz (2020), em resposta a Amico, expressa sua preocupação com o fato de usarem o termo pós-disciplinaridade como justificativa para prejudicar as disciplinas das ciências humanas: “no momento em que a pós-disciplinaridade é usada como desculpa para fechar divisões e linhas de faculdade nas ciências humanas, estremeço ao pensar como argumentos como os de Amico poderiam ser utilizados por universidades neoliberais” (*Ibid.*, p. 50). A preocupação da autora vai além da discussão do campo disciplinar. Sua preocupação nos propõe questionamentos a respeito do futuro político/institucional/acadêmico da etnomusicologia.

Parncutt (2012, p. 169) aponta que “a etnomusicologia (representada pela *Society for Ethnomusicology*) se desenvolveu de forma quase completamente isolada da ‘musicologia’ e da teoria musical.” Esse isolamento, obviamente, não contribuía com o diálogo (quase

39 List (2016), não acredita que a ela possa ser definida como interdisciplinar, porque o temo é muito amplo e amorfo. Para ele, a etnomusicologia se torna uma disciplina por si só através do trabalho do etnomusicólogo, não incidindo somente sobre seu próprio foco/assunto/atividade e, inclusive, apresentando limitações.

inexistente) necessário à unificação do campo de estudos.

Finaliza-se este tópico com o pensamento do próprio Hornbostel em seu ensaio de 1930:⁴⁰ “O cruzamento de raças origina novas raças; a fusão de culturas (*Kulturverschmelzung*) leva a novas culturas. Em ambos os casos, novos estilos surgem. Isso gera algo totalmente novo, não um “híbrido” (HORNBOSTEL, 1930, p. 14 *apud* MARTINELLI, 2014, p. 398).

Considerações finais

A sociedade, as teorias, as metodologias estão em constante mudança. Não seria diferente com a musicologia. A musicologia comparada cedeu espaço para uma nova disciplina, a etnomusicologia. O conjunto de fatores elencados neste trabalho foram forças que naturalmente agiram para a superação da musicologia comparada.

As contribuições da musicologia comparada são inegáveis. Foi através dos estudos relacionados às sensações, propriedades, à natureza dos sons e outros temas que chegamos ao conhecimento de muitas culturas, aos diversos trabalhos de cunho científico, importantes para o desenvolvimento da musicologia, derivados dela ou influenciados por ela.

Na musicologia comparada o método comparativo tinha sua origem na antropologia evolucionista e difusionista. Isso não correspondia às necessidades das investigações pós-modernas, fundamentadas nas ciências sociais e nos enfoques culturais. O método comparativo, por estar baseado, metodicamente, na correlação entre dois ou mais fatores não se justificava onde não havia opções comparativas.

O campo de estudos (a etnomusicologia), que envolvia dinamismo e mudanças de paradigmas, surgia naturalmente e se fortaleceu por envolver uma ampla gama de disciplinas. Esse campo de estudos seria designado como etnomusicologia. Progressivamente foram surgindo novos modelos de abordagem “musicológica” que serviam de base para apoiar os novos contextos sociais.

Constata-se através do presente estudo que a etnomusicologia foi resultado de uma mudança de paradigmas. A antropologia, a etnografia, o subjetivismo do ser humano, a tecnologia, a cultura, o envolvimento do contexto foram decisivos para que a etnomusicologia fosse afirmada como solução à abordagem antes classificatória e comparativa.

A etnomusicologia, ao se apropriar da pesquisa de campo e da observação participante, resolveu os problemas de sua “mãe”, a musicologia comparada, mas se inseriu em outros dilemas como apontados por Amico (2020). O problema da musicologia comparada era o fato de alguém ir a campo, recolher os dados para que posteriormente alguém analisasse de forma comparativa, como também comparasse a música não-ocidental à música ocidental. A nomenclatura musicologia comparada não serviu para justificar, metódica e semanticamente, um campo de estudo mais amplo, com significações que dependessem de fatores multidisciplinares. A etnomusicologia conservou (e conserva) uma *diversificação* que lhe permitiu ampliar seu campo de estudos para além da comparação.

Podemos até cogitar que se a musicologia comparada tivesse feito uso ou dialogasse com as várias disciplinas auxiliares definidas por Adler, como a acústica, matemática, fisiologia, antropologia, psicologia, lógica, gramática, métrica, poética, pedagogia e estética, etc, talvez não teríamos chegado à etnomusicologia.

Finalmente, concluímos com a afirmação de que o enfoque nas ciências sociais trouxe

40 C.f. Erich von Hornbostel, ‘Gestaltpsychologisches zur Stilkritik’, in *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag* (Vienna: Universal, 193), p.14.

um caráter multidisciplinar à maneira como os “teóricos” estavam lidando com a música não-ocidental. Isso gerou novos enfoques sobre os quais analisar música e o comportamento.

Referências

- AMICO, Stephen. “We Are All Musicologists Now; or, the End of Ethnomusicology.” *The Journal of Musicology*, Vol. 37 No. 1, (Winter, 2020):1- 32. DOI: 10.1525/jm.2020.37.1.1
- AUBERT, Eduardo Henrik. “Uma música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico.” *Revista de Antropologia*, v. 50, n. 1 (2007):271-312.
- BISPO, Alexandre. “Musicologia comparada e/ou método comparativo: André Schaffner e Walter Wiora. Aula do curso de Etnomusicologia da Faculdade de Música e Educação Artística do Instituto Musical de São Paulo, 1972.” In *Brasil/Europa & Musicologia*. H. Hülskath, ed. Köln: Institut für Studien der Musikkultur des portugiesischen Sprachraumes (I.S.M.P.S. e.V). 1999, pp. 146-150. Disponível em: <http://www.akademie-brasil-europa.org/Materiais-abe-39.htm>
- BREUER, Benjamin. “The Birth of Musicology from the Spirit of Evolution: Ernst Haeckel’s Entwicklungslehre as Central Component of Guido Adler’s Methodology for Musicology.” PhD diss., University of Pittsburgh, 2011. Disponível em: <http://d-scholarship.pitt.edu/7236/>
- CARVALHO, Mário Vieira de. “As ciências musicais na transição de paradigma.” *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 14 (2001):211-233.
- CASTAGNA, Paulo. “A musicologia enquanto método científico.” *Revista do Conservatório de Música da UFPEL*, n°1 (2008):7-31.
- COOK, Nicholas. “Agora somos todos (etno)musicólogos.” Título original: We are All (Ethno)musicologists now. Pablo Sotuyo Blanco, trad. *Ictus* (Periódico do Programa de Pós-graduação em Música da UFBA), n.7 (2006):7-32.
- DAVIS, Ruth F. “Ethnomusicology and Political Ideology in Mandatory Palestine: Robert Lachmann’s ‘Oriental Music’ Projects.” *Music & Politics* 4, Number 2 (Summer 2010): 1-14, ISSN 1938-7687
- DUCKLES, Vincent et al. s.v. “Musicology.” *Grove Music Online*. January 01, 2001. Oxford University Press.
- HARRISON, Frank. *American Musicology and The European Tradition in Musicology*. New Jersey: Prentice-Hall, 1963.
- HOOD, Mantle. “Training and research methods in ethnomusicology.” *Ethnomusicology Newsletter* n°. 11 (1957): 2-8.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

- KUNST, Jaap. *Ethnomusicology*. 3rd edition. The Hague: Martinus Nijhoff, 1959.
- LABORDE, Denis. “A etnomusicologia (ainda) serve para alguma coisa?” Beatriz Magalhães Castro, trad. *Música em Contexto*, v. 1, n.1 (2009): 27-46.
- LIST, George. “Ethnomusicology: A Discipline Defined.” In *Following the Elephant: Ethnomusicologists Contemplate Their Discipline*. Bruno Nettl, ed. Chicago: University of Illinois Press, 2016, pp. 33–36. JSTOR, www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt1hd18jh.6 Accessed 10 jan. 2020.
- LÜHNING, Ângela. “Métodos de trabalho na etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais.” *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 22, no. 1/2 (1991): 105-126.
- MAGALHÃES-CASTRO, Beatriz. “Musicologia brasileira: corpo, problemas, perspectivas.” In *Musicologia[s]*. Edite Rocha e José Antônio Baêta Zille, orgs. Série Diálogos com o Som. Ensaios; v.3. Barbacena, MG: EdUEMG, 2016. p. 113-146
- MARTINELLI, Riccardo. “Melting Musics, Fusing Sounds: Stumpf, Hornbostel, and Comparative Musicology in Berlin.” In *The Making of the Humanities: Volume III: The Modern Humanities*. Rens Bod et al., eds. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014, pp. 391–402. JSTOR, www.jstor.org/stable/j.ctt12877vs.28.
- MCALLESTER, David P. “The organizational meeting in Boston.” *Ethno-musicology Newsletter* No. 6 (1956):3-5.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem.” *Anuário Antropológico/93*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, pp. 9-73.
- MERRIAM, Alan Parkhurst. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- _____. “Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field.” *Ethnomusicology*, 4, 3 (1960): 107-114.
- MUGGLESTONE, Erica. “Guido Adler’s ‘The Scope, Method, and Aim of Musicology’ (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary.” *Yearbook for Traditional Music, International Council for Traditional Music*. v. 13, (1981):1-21. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/768355> Acesso em 23 de outubro de 2018.
- MUKUNA, Kazadi Wa. “Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: um ponto de vista.” Saulo Adriano, trad. *Revista USP*, n.77 (março/maio, 2008): 12-23.
- MYERS, Helen. *Ethnomusicology: an introduction*. New York: Norton, 1992.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. “O desconforto da musicologia.” *Per Musi*, n.11 (2005): 5-18.
- NETTL, Bruno. “O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro

- culturas.” *Revista Antropológicas*, ano 10, volume 17(1) (2006): 11-34.
- PARNCUTT, Richard. “Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente.” *Em Pauta*, v. 20 n. 34/35 (janeiro a dezembro 2012): 145-185, ISSN 1984-7491
- PEGG, Carole; MYERS, Helen; BOHLMAN, Philip, STOCKES, Martin. s.v. “Ethnomusicology.” *Grove Music Online*. January 01, 2001. Oxford University Press.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. “Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz.” *Revista Nupeart*, v.4, n.4 (set. 2006): [pgs. 59-88].
- _____. “Algumas questões da pesquisa em Etnomusicologia.” In Vanda Bellard Freire (org.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010. pp. 63-81.
- POMBO, Olga. “Epistemologia da interdisciplinaridade.” *Ideação - Revista do Centro de Educação e Letras*. v.10-nº1- p.9-40 (1º sem. 2008).
- RICE, Timothy. s.v. “Comparative musicology.” *Grove Music Online*. January 01, 2001. Oxford University Press.
- _____. “Toward the Remodeling of Ethnomusicology.” *Ethnomusicology*, vol. 31, no. 3, 1987, pp. 469–488. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/851667. Accessed 25 Apr. 2020.
- _____. “Toward the Remodeling of Ethnomusicology.” *Following the Elephant: Ethnomusicologists Contemplate Their Discipline*, edited by Bruno Nettl, University of Illinois Press, 2016, pp. 100–119. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt1hd18jh.10. Accessed 26 Apr. 2020.
- SARDO, Suzana. *Guerras de Jasmim e Mogarim - Música Identidade e Emoções em Goa*. Alfragide: Texto - Leya, 2011. P. 78.
- SCHULTZ, Anna. “Still an Ethnomusicologist (for Now).” *The Journal of Musicology*, Vol. 37, No. 1 (Winter 2020): 39-50 DOI: 10.1525/jm.2020.37.1.39
- SEEGER, Anthony. “Etnografia da música.” *Cadernos de Campo* (São Paulo 1991), v. 17, n. 17 (mar. 2008): 237-260.
- SEEGER, Charles. “Semantic, Logical, and Political Considerations Bearing Upon Research in Ethnomusicology.” *Ethnomusicology* 5(2) (1961): 77-80.
- STANLEY, Glenn. s.v. “Historiography.” *Grove Music Online*. January 01, 2001. Oxford University Press.
- WADE, Bonnie C. “Fifty Years of SEM in the United States: A Retrospective.” *Ethnomusicology*, vol. 50, no. 2 (2006): 190–198. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20174447 Accessed 27 Apr. 2020
- WILLARD, Rhodes. *Uma breve história da fundação da SEM. 1980*. Disponível em: https://www.ethnomusicology.org/page/History_Founding Acesso 23 de setembro de 2018.