

MÉTODOS DE TRABALHO NA ETNOMUSICOLOGIA REFLEXÕES EM VOLTA DE EXPERIÊNCIAS PESSOAIS¹

Angela Lühning

Para podermos refletir sobre métodos de trabalho utilizados na etnomusicologia, temos que dar uma definição prévia do que é ou poderia ser a etnomusicologia. Esta definição se torna um tanto difícil porque na verdade são diversas definições conforme à época e à ventente. Aliás, o mesmo fato podemos observar em outras disciplinas também — especialmente as das ciências humanas.

Apesar dessa dificuldade tentamos definir a área de trabalho da etnomusicologia de uma forma geral da seguinte maneira: Ela trabalha com a música viva, atual, fora dos limites da música erudita dos centros urbanos da Europa. Podemos observar as seguintes áreas de atuação e interesse:

- a música das sociedades “primitivas” (o “primitivo” (entre aspas) foi um termo mais usado no início do século para designar culturas que não conhecem a escrita);
- a música erudita das civilizações orientais como China, Japão, Índia, etc. que tem uma teoria musical, porém é transmitida oralmente;
- a música folclórica ou tradicional, sem teoria musical tanto a de culturas que tem ao mesmo tempo uma tradição de música erudita, quanto a de

1. Este presente artigo é o resultado de uma palestra ministrada no Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC) que foi revisada e aumentada.

- culturas que não conhecem a erudição;
e nos últimos tempos
- a música de minorias nos grandes centros urbanos, música popular, música comercializada, música como processo, incluindo especialmente as transformações ocorrendo devido ao impacto da mídia (Krader 1980:275).²

Vamos estudar agora o nome da disciplina: Etnomusicologia ou também antropologia da música, pelo nome algo entre a musicologia e a antropologia, embora estas duas disciplinas em cima (no caso da musicologia) ou não estudam explicitamente a música (no caso da etnologia ou antropologia).

A musicologia trabalha em primeiro lugar com composições fixadas em partituras, quer dizer, com artefactos. Partituras são prescritivas, usadas como base para serem executadas.

A antropologia estuda as mais diversas manifestações culturais do ser humano, de todas as civilizações, mas de preferência no momento atual, na sua mais recente e viva forma. Ela engloba tanto questões do comportamento social, político, econômico quanto todas as expressões culturais como música, dança, cultura material muitas vezes ligadas ao ritual e à religião. Porém, a música normalmente é somente um assunto entre os demais, sem merecer maior atenção.

A etnomusicologia entra exatamente nesta brecha, estuda todas aquelas manifestações musicais que não entram na área da musicologia por se tratarem de um tipo diferente e por outro lado por serem especiais e complexas demais para serem estudadas por um antropólogo “puro”, que não tenha uma certa formação musical.

Porém, mesmo assim — ou talvez por causa disso — podemos observar duas vertentes na etnomusicologia a depender de que lado se aproxima à etnomusicologia, do lado da musi-

2. Uma outra tentativa de definição encontramos em Nettl, descrevendo a área de atuação da seguinte forma, dividindo-a:

“Ethnomusicology is the field that studies musical culture outside the context of one’s own culture framework...”.

“Ethnomusicology is the study of music as an aspect of human culture...”.

“Ethnomusicology is the study of music in oral tradition...”.

“Finally, ethnomusicology seems to me — and I should like here to insert my own very conservative definition — to the comparative study of musical cultures and systems.”

(Nettl, 1976: 14/15).

ciologia ou da antropologia. Estas duas vertentes se deixam explicar pela própria história da etnomusicologia que gostaria esboçar em seguida. As duas vertentes principais podem ser caracterizadas da seguinte maneira:

Aquela que fica mais perto da musicologia se interessa menos pelo contexto antropológico da música, e muito mais pelos parâmetros musicais em si. Ela procura as leis gerais da música através da comparação, independente da cultura de origem, e a função específica da música nela.³

A outra vertente mais perto da antropologia entende a música como expressão do comportamento social do ser humano e estuda a música dentro do contexto cultural, como diz Allan P. Merriam, um dos mais famosos defensores desta vertente. Ela é "the study of music in culture" e quer mostrar o singular e específico (Merriam 1964:7).

Podemos explicar estas duas vertentes — ou talvez melhor estas duas fases — através da própria história da etnomusicologia que nem sempre se chamava assim, e que gostaria de esboçar em seguida.

Para entendê-la temos que nos perguntar como foi que se tomou conhecimento da riqueza musical do mundo e de onde vieram as informações. Naturalmente não foi a música em si que foi alvo principal da curiosidade, as informações sobre música, dança, e outras manifestações artísticas foram mais casuais e subsequentes de outras questões⁴ normalmente ligadas à área da antropologia que ao correr do tempo foi designada com os nomes mais diversos.⁵

Vamos voltar um pouco para trás e nos lembrar:

Foram os viajantes, comerciantes, curiosos, mais tarde padres e outros religiosos que trouxeram as primeiras notícias de

3. "... por outro lado a comparação caracteriza os detalhes como casos específicos ao captar as semelhanças e postular "leis". Sistemática e teoria precisam da mesma forma da comparação."

"... andererseits charakterisiert die Vergleichung die Einzellerscheinungen als Spezialfalle, indem die Ähnlichkeiten erfasst und als "Gesetze" formuliert werden. Systematik und Theorie sind gleichermassen auf die Vergleichung angewiesen."

(Hornbostel, 1986 (1905):40)

Podemos chamar este sistema de indutivo.

4. A publicação de Harrison (1973) com enfoque etnohistórico, analisa as mais diversas fontes escritas da mão de viajantes etc. em termo daquilo que se encontra de anotações sobre a música, músicos, etc.

5. Uma abordagem detalhada do desenvolvimento da terminologia na antropologia/etnologia com todas as definições encontra-se em Stagl (Stagl, 1981: 11-21).

outras culturas, muitas vezes anotando as suas impressões de viagens, satisfazendo a curiosidade de seus contemporâneos e estimulando a sua fantasia com descrições muitas vezes fugindo do real.⁶ Podemos resumir estes primeiros tempos dizendo que foram informações assistemáticas — de uma forma geral — com poucas exceções.

Praticamente só nos meados do século passado começaram a formar-se grupos de cientistas e interessados⁷ que elaboravam questionários com assuntos a serem abordados por grupos de estudiosos ou seus acompanhantes que partiram para novas viagens de descobertas ou viagens que podem ser chamadas de expedições científicas que foram planejadas sistematicamente.⁸

Estas expedições preocupavam-se especialmente com questões das diferenças raciais entre os diversos povos; fizeram então estudos antropológicos no sentido original da palavra: as características morfológicas do ser humano: altura, estatura,

6. Podemos distinguir basicamente dois tipos de relato de viagem: a crônica e uma descrição individual e pessoal de viagem.

A crônica muitas vezes usa o relato de outros e qualquer fonte escrita sobre o assunto para redigir o texto de aparência objetiva, neste ponto diferenciando-se do outro gênero.

Um terceiro gênero literário seria a descrição fantástica que aumenta e distorce proposicionalmente com a intenção de vangloriar o comportamento e as aventuras do protagonista.

(Bitterli, 1976: 24-26)

7. Foram as assim chamadas “Sociedades Etnológicas” fundadas em volta do ano 1840 em Paris, Londres e nos Estados Unidos e mais tarde as “Sociedades Antropológicas” em volta do ano 1860 quase em todas as capitais européias. Na sua maioria foram encabeçadas por médicos e outros cientistas.

(Stagl, 1981: 21-23).

8. Uma das primeiras viagens planejadas com interesse científico foi a do Capitão Cook (acompanhado por Georg Forster) organizada pela “Royal Society”. Esta foi fundada em 1660 e mantinha contato com pessoas fora da Europa com a intenção de ficar informada sobre todas as descobertas e novidades. Cook já tinha intenções de trazer informações sobre diversos assuntos. O questionário mais completo entretanto não foi elaborado para Cook mas sim para o francês La Perouse, que saiu do porto de Brest em 1785 pela “Académie de Sciences” e a “Académie de Médecine”. Até o próprio Luiz XVI tinha acrescentado instruções para La Perouse.

(Bitterli, 1976: 32-34)

Quase um século mais tarde, em 1874, foi publicado “Notes and Queries on Anthropology” editado pelo Royal Anthropological Institute. Trata-se de uma instrução para etnógrafos. Na verdade e inicialmente para a coleta de dados por não especialistas (como médicos, missionários, colonos e funcionários que, por causa de sua profissão ou vida em certos locais, entraram facilmente em contato com etnias que estavam sob a ameaça de serem extintas.

(Panoff/Perrin, 1982: 225-226)

perímetro cefálico, etc. a fim de comprovar as teorias de Darwin que eram muito discutidas na época.⁹

Porém, além disso foram estudadas muitas outras questões mais voltadas à organização social e a estrutura política e econômica, incluindo assuntos como religião, rituais e artes. Em função destas pesquisas abordando as mais diversas questões muitas vezes o grupo dos participantes se formou de cientistas de áreas bem diferentes, embora normalmente da área das ciências exatas: biologia, medicina, botânica, geografia e outras (Bitterli 1976:33/34; Stagl 1981:24).

As expedições¹⁰ traziam não somente informações sobre os povos desconhecidos como também trouxeram-nos exemplos de sua cultura material em forma de objetos rituais, de arte e de uso político. Estes objetos foram guardados nos museus de antropologia que surgiram bem naquela época das últimas décadas do século passado.¹¹

E para chegarmos finalmente à parte que mais nos interessa, a música — no ano 1877 foi feita uma invenção muito importante e cheia de conseqüências: Thomas Edison inventou o fonógrafo, o precursor do gramofone, um aparelho muito útil que possibilitou pela primeira vez a fixação de um som, e não somente a fixação como também a sua reprodução.

Isso significa que a partir desta data, 1877, praticamente todas as expedições e grupos de pesquisas (de qualquer área e com qualquer finalidade) levaram consigo um fonógrafo para gravar tanto música quanto línguas desconhecidas, etc.

Os fonogramas em forma de cilindros de cera que resultaram destas gravações tiveram o mesmo destino como os objetos da cultura material: ficaram guardados. Estes por sua vez até em lugares próprios, nos assim chamados arquivos de fonogramas que foram fundados em torno do ano 1900, em Viena, Berlin, Paris e Moscow (Krader 1980:276).

9. As duas publicações mais famosas e importantes são:

“On the origin of species” 1859 e “The descent of man” (1871).

10. A tradição das expedições mistas com membros de diversas áreas estende-se até o início do século XX. Uma das mais famosas, inclusive considerada como uma das primeiras pesquisas de campo coletiva, na área de antropologia, é a dirigida ao Estreito de Torres em 1897, com os antropólogos Haddon, Rivers (antes médico e psicólogo) e Seligman.

11. Entre os primeiros é o “Völkerkunde Museum” em Berlin, fundado em 1873 que se baseia na grande coleção do médico de Marinha alemã Adolf Bastian. Ele foi também o fundador de uma das primeiras e mais conceituadas revistas de etnologia na Alemanha: “Zeitschrift für Ethnologie”.

(Panoff/Perrin 1982:46)

O ponto mais interessante e característico é que estes fonogramas, na sua maioria quase exclusiva, foram colhidos por pessoas que não eram da área de música, mas sim das ciências exatas, como vimos em cima.

As gravações eram complementações dos estudos e medições, meros documentos sonoros, e conseqüentemente não foram acompanhados por qualquer comentário ou uma descrição. As gravações ficaram fora do interesse específico de qualquer disciplina existente da época.

Foi exatamente naquele momento — nos primeiros anos deste século — que algumas pessoas em Berlim, ligadas ao Instituto de Psicologia, começaram a se interessar pelos documentos sonoros tão diferentes de tudo que se conhecia de música na época, foram curiosos, formados em outras áreas, Carl Stumpf,¹² um psicólogo, Erich Moritz von Hornbostel, um químico e físico, Otto Abraham, um outro psicólogo e Curt Sachs um musicólogo. Porém, unidos por um interesse comum: o de desvendar os sons gravados nos fonogramas.

Para conseguir isto eles começaram a desenvolver métodos de trabalho que têm importância até hoje em dia: em primeiro lugar a transcrição musical do som gravado, além de tentar juntar o som com alguns instrumentos musicais guardados nos museus sem que se soubesse como tocar ou como afinar, usando um sistema do físico inglês J. Ellis.¹³

Para a transcrição se usava a escritura musical ocidental, mas com a grande diferença que ela agora não tinha a função de uma partitura prescritiva (para depois ser executada), mas sim a de uma partitura ou anotação descritiva para visualizar

12. Carl Stumpf já tinha começado a anotar melodias de outras culturas sem meios técnicos nos anos 80 do século passado, por exemplo um grupo de índios Bella Coola que visitaram a Europa em 1885. Com estas e outras anotações ele começou a formar um arquivo particular que mais tarde integrou no recém-fundado ligado ao Instituto de Psicologia (E. Stockmann, 1986:8).

Mais tarde, em parceria com Hornbostel e Abraham começou a experimentar o fonógrafo — antes de se dedicar aos fonogramas trazidos por outros e analisá-los — e gravou apresentações de um grupo de teatro do Sião e do Japão em 1900 e 1901.

(D. Stockmann, 1979: 209)

13. O físico J. Ellis criou o sistema de Cents, que divide a oitava temperada em 1200 Cents ou com outras palavras em 12 intervalos de segundas menores geometricamente iguais, com cada semitom de 100 Cents. Uma segunda maior temperada conseqüentemente tem 200 Cents, a quinta 700 Cents e a quarta 500, enquanto uma quinta pura tem 702, resultado das frações que se explicam pelas relações entre frequências.

(Kunst, 1959: 2-4)

o som gravado e assim ajudar ao ouvido através da leitura ótica. Para realizar a anotação de música bem diferente da música européia inventaram uma grande quantidade de sinais/símbolos complementares.¹⁴

As transcrições por sua vez não eram o resultado final, apenas um meio que permitia as análises intencionadas pela equipe; eles interessavam-se pelos diversos parâmetros constitutivos da música como por exemplo:

— As escalas usadas, os intervalos, tonalidades ou modalidades, ritmos, etc. afins a compararem estes elementos de cada estilo musical com outros de outras culturas, quer dizer, usando a comparação como um dos métodos principais.

Sendo eles pessoas oriundas do estudo das ciências exatas, eles tentaram analisar a música como se fosse uma acumulação de elementos medíveis e captáveis por um espírito analítico. Além do mais estavam influenciados pelas postulações e teorias de Darwin também e tentaram aplicá-las à música para assim descobrir a origem e a evolução da música e das diversas culturas musicais e a suposta interdependência; além do mais estavam convencidos que a música ocidental fosse o auge de toda arte musical.¹⁵

14. Em "Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien", "Proposta para a transcrição da melodia exótica" do ano de 1909 de Otto Abraham e Erich M.V. Hornbostel os dois autores dão uma introdução nos mais diversos aspectos constitutivos da música, visando a melhor forma possível de transcrição: altura do som, intervalos, timbre, melismas, dinâmica, rítmica, tempo, estrutura, variações, música com mais que uma voz, letra de cantigas, títulos, a ordem visual da transcrição. Eles incluíram também a técnica de trabalhar com o sistema de Ellis, explicando por que é prático de usar cents em vez de usar frações complicadíssimas e dão uma lista com os equivalentes de diversos logaritmos em cents.
(Hornbostel, 1986 (1909:112-150))

15. Um dos clássicos da etnomusicologia daquele tempo é "Die Anfänge der Musik" (As origens da música) de 1911, onde Carl Stumpf discute como poderia ter surgido a música ou o que teria levado o homem a fazer música. A preocupação com a questão qual teria sido o caminho de desenvolvimento da música aparece em quase todas as publicações do primeiro tempo da musicologia comparada.

"Aquilo que a ciência nos mostra da música de outras culturas é o destino que nos levou e levará e o caminho que nós caminhamos. As milhares de manifestações da vida humana, que se espalham igual um tapete multicolor sobre todos os continentes, elas representam os restos de um desenvolvimento, pelos quais passaram nossos antepassados."

"Denn was uns die Wissenschaft von der Musik fremder Kulturen zeichnet, ist das Schicksal, das uns geführt hat und führen wird, und den Weg, den wir gegangen sind. Die tausendfaltigen

Estas idéias foram o elemento movente desta primeira fase do estudo da música extra-européia que foi chamada de "Vergleichende Musikwissenschaft", musicologia comparada ou comparativa, embora esta denominação tenha gerado muita polémica, já naquela época.

Então, podemos resumir esta primeira fase até os anos 30/40 deste século, como uma tentativa de avaliação e compreensão das culturas musicais do mundo através das primeiras gravações existentes que ficaram guardadas nos arquivos de fonogramas.

É característico para esta primeira fase que as pessoas que fizeram as transcrições e análises subseqüentes não eram idênticos com aqueles que tinham realizado as gravações ou participado do contexto em que tinham sido gravados. Os cientistas protagonistas tampouco conheciam os músicos, técnicos instrumentais, ou sequer a cultura de um determinado povo de uma forma geral. Por outro lado nem tinham condições de conhecer porque trabalhavam em cima de um material já recolhido e arquivado. Mas eles se davam conta que além das questões abordadas e diretamente ligadas à música existiam muitas outras que na verdade pertenciam mais à área da antropologia e conseqüentemente exigiam o estudo do contexto musi-

Ausserungen menschlichen Lebens, die wie ein buntfarbiger Teppich über alle Erdteile gebreitet sind, sie bilden nur Rückstände einer Entwicklung, die unsere eigenen Vorfahren durchgemacht haben." (Sachs, 1959:5)

"Os nossos desejos voam para mais longe: nós queremos desvendar o passado mais distante e escuro e tirar da abundância do atual e presente o universal e eterno. Com outras palavras: queremos descobrir as bases de desenvolvimento e estética da arte musical."

"Aber unsere Wünsche fliegen noch hoher: wir mochten die ferne, dunkelste Vergangenheit entschleiern und mochten aus der Fülle des Gegenwärtigen das Zeitlose, Allgemeine herauschalen: mit anderen Worten: wir wollen die entwicklungsgeschichtlichen und die allgemein-ästhetischen Grundlagen der Tonkunst kennen lernen." (Hornbostel, 1986 (1905):56)

"Por mais rico o material se torna que usamos para compará-lo mais podemos esperar a deduzir do caminho de desenvolvimento ao começo da música."

"Je umfangreicher das Tatsachenmaterial wird, das wir der Vergleichung unterwerfen, um so eher dürfen wir hoffen, aus dem Entwicklungsgang auch auf die Uranfänge der Musik zurückschliessen zu können." (Hornbostel, op. cit.: 57)

cal dos antropólogos.¹⁶ Eles ficaram com a tarefa de analisar o que tinha sido colhido por outros. Esta divisão em aqueles que gravam e trazem o material e aqueles outros que analisam-no continua até os anos da 2.^a guerra mundial que, lógico, empatou muitos estudos e planos.

Como toda regra tem exceção, podemos constatar, que já tinha alguns precusores que começaram a fazer um trabalho integrado, que combinava a fase de gravação e uma certa participação com a análise, tudo realizado pela mesma pessoa. Isso foi o caso do compositor Bela Bartok e outros, que ficaram bastante influenciados pela música que gravaram no campo e esses são os precusores da pesquisa-de-campo.¹⁷

De onde vem este termo, isso vamos nos perguntar agora. Ele é um empréstimo da área de antropologia e ali aparece nos anos 20, mais precisamente depois do ano 1922. Neste ano fo-

-
16. "O mais importante portanto é que se encontrem bastante colecionadores interessados que não teimem o pequeno trabalho da gravação fonográfica, embora eles pessoalmente não estejam diretamente interessados nas gravações."

"Das Wichtigste ist freilich, dass sich möglichst viele Sammler finden, die die kleine Mühe phonographischer Aufnahmen nicht scheuen, auch wenn sie selbst nicht unmittelbar daran interessiert sind." (Hornbostel, 1986 (1905):42)

"Além dos pesquisadores viajantes seriam os postos de missão que teriam a possibilidade de conseguir facilmente um material fonográfico muito valioso. . . . Enfim, seria muito gratificante, se pessoas particulares que vão ao Oriente a passeio, se decidissem a levar — além da indispensável máquina Kodak ou conjuntamente — um pequeno aparelho fonográfico com ela."

"Ausser den Forschungsreisenden hatten die Missionen vorzüglich Gelegenheit, in Ruhe ein wertvolles phonographisches Material zustande zu bringen. . . . Endlich ware es sehr dankenswert, wenn auch Privatpersonen, die Vergnügungsreisen nach dem Orient usw. machen, sich entschliessen würden, anstatt oder neben dem unvermeidlichen Kodak einen kleinen Phonographen mitzunehmen."

(Hornbostel, op. cit.:43)

E depois um longo trecho em que fala dos aspectos contextuais que deveriam ser pesquisados por antropólogos.

(Hornbostel, op. cit. 56/57)

17. Entre os primeiros podemos constatar os compositores Bela Bartok e Zoltan Kodaly que, a partir de 1906 e 1910, começaram a se interessar pela música folclórica de seu país, gravando-a — ou simplesmente anotando-a — para se deixar inspirar por ela nas suas composições.

Outras áreas de atuação foram pesquisadas, incluindo gravações, de música de índios nos Estados Unidos e a de minorias na Rússia. Porém, estes estudos pioneiros não foram considerados como pesquisas na área de etnomusicologia, mas sim na de folclore. (D. Stockmam, 1979: 208)

ram publicados dois clássicos da antropologia social, como é chamada na Inglaterra:

'Argonauts of the Western Pacific' de Bronislaw Malinowski e "The Andaman Islanders" de A.R. Radcliffe-Brown

Foi precisamente Malinowski que criou o termo da pesquisa-de-campo com a observação participante — e não somente criou o termo como realizou um estudo deste tipo — opondo-se à imagem do "armchair anthropologist" que ficava confortavelmente sentado na sua cadeira, dando audiência aos seus informantes, uma imagem bastante conhecida dos tempos em que muitos antropólogos trabalhavam para as instituições coloniais especialmente na África e na Ásia.¹⁸

Foi a partir desta data que se instalou a pesquisa-de-campo com a observação participante como um dos métodos de trabalho para o levantamento de dados mais importantes na disciplina da antropologia. Mais do que isso, foi considerada indispensável e por outro lado criticada por causa da importância exclusiva que se dava a ela.¹⁹

A exigência desse novo tipo de método se deve ao fato de que se começou a descobrir e pesquisar os povos e etnias dos cantos mais distantes do mundo, os últimos que ainda não tinham entrado em contato com a cultura ocidental. Era a fase do levantamento geral da humanidade enquanto estas tribos encontravam-se em condições de isoladas, sem ou com pouco contato com as civilizações ocidentais.

18. Antes da institucionalização da pesquisa-de-campo na antropologia foram escritas algumas obras teóricas que basearam-se em descrições de terceiros, tentando estabelecer generalizações e teorias: E.B. Tylor: *Primitive Culture* 1871 e J.G. Frazer: *The Golden Bough* 1890, seguidos por uma fase em que se colhia informações sem grande envolvimento por parte do pesquisador.
19. A institucionalização da pesquisa-de-campo como requisito fundamental e indispensável para poder fazer parte da "corporação" dos antropólogos, criou uma certa polêmica entre frações dos antropólogos. Uns consideram-na uma quase iniciação pela qual teria de passar-se. Já outros uma chicana, dando-se importância demais à pesquisa, dizendo que um antropólogo necessariamente e sem exceção teria que fazer uma pesquisa-de-campo. Estas considerações em torno da pesquisa-de-campo deixam Stagl falar de uma "ideologia da pesquisa-de-campo". (Stagl, 1976: 101) Além do mais faz uma análise bastante interessante da pessoa e personalidade do pesquisador: a sua marginalidade, a relação com a sua sociedade de origem, o fascínio por sociedades estranhas, discute noções como primitivismo e exotismo. (Stagl, op. cit.: 65)

Esta fase “clássica” da antropologia, levantando este mapa geral das culturas, se prolonga até o final dos anos 50.

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). A primeira publicação que menciona o nome, em 1950, é do holandês Jaap Kunst “Musicologia: A Study of the Nature of Ethnomusicology, its Problems, Methods and Representative Personalities”. Ele começou como funcionário em serviço do governo colonial em Java (Indonésia) e foi dos primeiros pesquisadores da música javanesa e balinesa.

A introdução da pesquisa-de-campo com observação participante na etnomusicologia significa uma mudança qualitativa significativa: a partir do momento que se faz este tipo de pesquisa acaba praticamente o antigo problema que o analisador e o pesquisador não eram idênticos. Desta forma se torna possível um estudo contextual da música.

A intenção e motivação dessa nova fase de pesquisa é igual a da antropologia: documentar a riqueza da manifestação musical, especialmente dentro do seu contexto cultural, incluindo todos os parâmetros contextuais que acompanham a música e a sua execução, como função, instrumentos, teoria musical, dança, ritual religioso, letras, simbologia, posição e formação dos músicos, tradição e sua transmissão, de certa forma dando-se mais ênfase aos aspectos antropológicos do que nos primeiros tempos.

Porém, acontece uma coisa interessante: igual à antropologia nunca se definiu bem claro como se teria que fazer uma pesquisa-de-campo e qual seria — o seu procedimento concreto.^{20,21} Isso pode parecer uma falha mas mais tarde vamos ver que talvez nem seja tanto assim.

20. Fischer analisa numa abordagem muito interessante a posição da pesquisa-de-campo na antropologia, a sua definição em dicionários de antropologia, e sua discussão teórica. Ele chega à conclusão que — embora o termo seja um dos mais usados na antropologia — só a partir dos anos de 1970 aparece em alguns dicionários e enciclopédias de antropologia, enquanto antes só aparecia em dicionários sociológicos. (Fischer, 1981:63-65)

21. Acredito que isso tem a ver com o seguinte ponto: qualquer pesquisa nunca deixará de ter uma conotação bem subjetiva, nunca terá duas pessoas que numa pesquisa usarão o mesmo procedimento e por cima de tudo ainda chegarão ao mesmo resultado. Porque, além dos próprios métodos de

Esse momento nos demonstra que a etnomusicologia de fato fica muito perto da antropologia — o fato mencionado no início — porque na sua pesquisa em volta da música ela entra em terreno da pesquisa antropológica.

Depois de termos traçado o desenvolvimento da etnomusicologia como disciplina, podemos agora entrar na parte métodos de trabalho.

Como já mencionei no início, não existe uma metodologia elaborada e definida de como trabalhar na área da etnomusicologia,²² porém na prática são empregados diversos métodos que dão jus aos diversos aspectos da música:

A COLETA DE DADOS: é feita através da pesquisa-de-campo, de preferência com observação participante, que inclui meios técnicos como gravador e o vídeo ou máquina fotográfica. Além da documentação do som em si e anotações acompanhantes em forma de protocolos e descrições é muito útil e até necessário uma forma de aprendizagem e internalização através de um processo de aprender a tocar, cantar e dançar igual (dentro do possível) a um membro da cultura a ser estudada. Esse processo de aprendizagem e aproximação se pode chamar uma segunda socialização. Ele inclui o estudo da terminologia existente sem ou com teoria musical.

levantamento de dados e a sua realização, até a personalidade do pesquisador com sua capacidade de se aproximar ou não aos outros e ser aceito por estes, tem um papel muito importante. No caso específico de uma pesquisa sobre a música entra um outro fato muito importante: a música — qualquer estilo que seja — nos toca no nosso mais íntimo, provoca sentimentos, simpatias, gosto e aversão. Até quando queremos deixar estes pontos de lado, voluntária — e conscientemente, inconscientemente sempre seremos influenciados por este lado.

Sem dúvida somos influenciados por nosso gosto e interesse pessoal na nossa forma de pesquisar. Podemos até dizer, sem este interesse pessoal, que se confunde com curiosidade, fascinação e atração, não conseguimos nem nos comunicar e estabelecer o contato. É nosso interesse que nos faz querer aprender e compreender a linguagem musical de uma outra cultura — e no fundo não somente esta como também tudo na vida. Então, o fato da música entre todas as artes e expressões humanas ter um papel muito especial e provocar uma reação muito pessoal podemos considerar como uma possível explicação da ausência de uma metodologia prescrita.

22. "I ask myself, does ethnomusicology have a methodology? Considering the many definition, I suppose the answer must be "no." But I would maintain that in the absence of a unified methodology, many methods and techniques do characterize the field. So I shall use the term "methodology," "but admit at the outset that perhaps I am wrong in using the term for such a variety of approaches." (Nettl, 1976:15)

Além do mais usam-se meios como a entrevista coletiva e individual, com músicos e outros participantes da cultura em questão.

Esta primeira fase de coleta de dados de forma direta pode ser ampliada por um estudo de fontes escritas já existentes, por exemplo, do tempo colonial, ou tratados de música, caso tratar-se de música com teoria musical. Este enfoque histórico é chamado de etnohistória na área de antropologia. Ele pode incluir material iconográfico também,²³ para verificar a existência de instrumentos musicais ou a sua técnica instrumental. Um terceiro aspecto seriam gravações históricas, dando informações sobre alterações e transformações no repertório.

A fase de coleta de dados é seguida por uma fase de laboratório, que tanto descreve a música quanto transcreve-a, fazendo uma visualização do som musical. É uma abstração que pega o essencial da música sem simplificar nem complicar demais.

A transcrição usa as gravações — de preferência reproduzidas por um gravador-de-rolô para poder aproveitar as diversas velocidades — e anota o som gravado em partitura. Outros meios indispensáveis são o diapasão, o metrônomo e o cronômetro.

Da mesma forma pode se transcrever o som de um vídeo e filme, com a intenção de captar o som conjuntamente com a técnica musical ou com os passos e movimentos de dança.²⁴

Para poder transcrever uma música para qualquer instrumento ou conjunto de instrumentos é quase que indispensável saber um mínimo de informações sobre a sua construção e conseqüentemente a técnica necessária para tocá-lo. Isso começa com a afinação, o âmbito, a posição/registo de cada mão e vai até a técnica mais elaborada, o timbre de diversas posições das mãos, caso for um instrumento de percussão. No caso

23. Se usa não somente material iconográfico em forma de ilustrações, desenhos, litografias, fotos para descobrir informações sobre instrumentos, a sua técnica instrumental, o seu uso, como também os de escavações arqueológicas onde se encontram detalhes sobre a existência de instrumentos em certos lugares, a sua expansão ou construção. Às vezes encontram-se até vestígios dos instrumentos mesmos, caso tratar-se de materiais como metal, pedra, osso, etc.

A vertente que trabalha com estes objetos históricos se chama arqueologia da música.

24. Um dos etnomusicólogos que mais trabalhou como um dos primeiros com a questão da transcrição de movimentos, usando o meio do filme ou vídeo é o austríaco Gerhard Kubik.

(Kubik, 1965:35-51, Kubik, 1988:69-71)

de música vocal precisa-se também de um conhecimento da técnica vocal, do repertório e especialmente da língua que compõe as letras.

O ideal é saber tocar o instrumento para assim ter o conhecimento de outro para realmente fazer uma transcrição adequada.

Outro pré-requisito necessário é simplesmente a capacidade de ouvir, de ter um ouvido treinado e de saber anotar no sistema musical utilizado.²⁵

Houve momentos, especialmente nos anos 50/60, em que se elogiava demais alguns meios mecânicos de transcrição como o *melógrafo* que iria substituir o ouvido humano. Ele funciona da seguinte maneira: anota as oscilações do som e mostra-as em forma de uma anotação gráfica chamada melograma que indica a altura e a intensidade do som em relação ao tempo. Infelizmente tem uma desvantagem: só se podem analisar melodias simples, quer dizer, sem acompanhamento qualquer; duas linhas melódicas, acordes, polifonia, jamais podem ser captadas e transcritas pelo melógrafo. E esta dificuldade até agora não foi superada.

Além do mais o resultado gráfico se torna extremamente difícil na leitura, são oscilações — a composição física do som, porém o ouvido humano é capaz de perceber grupos melódicos, etc.

Uma outra tentativa mais recente de substituir o ouvido humano por outros meios é a de utilizar o computador para transcrições e análises. Ainda é cedo demais para fazer uma avaliação.²⁶

Claro que é extremamente difícil usar a notação européia para estilos musicais que tem sistemas tonais completamente diferentes, com microtons, ou outras escalas.

Mas, enquanto não há nenhum sistema melhor, se usa este, claro, com símbolos adicionais para adaptá-lo da melhor forma possível ao estilo musical em questão.

E se pode dizer até: enquanto não existe nenhum meio mais conveniente continua se fazendo transcrição.

25. A mesma peça de música nunca será transcrita de uma forma idêntica por pessoas diferentes e tampouco pela mesma pessoa numa outra tentativa uns tempos depois. Isso prova que a transcrição de fato apenas é uma aproximação ao fato musical real.

(Veja List, 1974:353-377; England (org.): 1964:223-277)

26. Nos últimos anos tem-se formado um grupo de estudo dentro do ICTM (International Council for Traditional Music), (uma organização dos etnomusicólogos) que tenta utilizar o computador para questões de análise e transcrição.

Reflexões finais:

No final gostaria de retornar ao fio da discussão sobre a pesquisa-de-campo, acrescentando algumas reflexões gerais em sua volta.

Fazer pesquisa na etnomusicologia significa muito mais do que somente ligar o gravador e gravar: temos que nos confrontar com mil perguntas de como e o que gravar e nos dar conta das conseqüências intencionadas do nosso trabalho.

Começa pela questão do que vamos gravar ou/e filmar: tudo aquilo que nós achamos interessante ou importante ou aquilo que os membros da cultura estudada em questão consideram como o tal? Quer dizer, tem uma interferência a respeito destes conceitos por parte da cultura estudada? Quem é quem escolhe, organiza, manda? Muitas vezes acontece que há um pedido explícito pelos membros da cultura de não gravar/filmar certos rituais religiosos, secretos ou muito pessoais, menos para escondê-los do que para protegê-los contra a curiosidade de pessoas não preparadas. O pesquisador por sua vez pode se sentir numa posição de poder, com todos os aparelhos na mão que afinal das contas até possibilitam uma gravação/filmagem secreta ou, escondida sem o consentimento ou até contra a vontade dos atuantes. Este possível caso de uma utilização indevida dos meios técnicos faz com que o pesquisador domine e até se aproveite daqueles que deveriam ser os seus colaboradores.

Tudo isso nos leva a dizer que o pesquisador acima de tudo tem de respeitar a decisão e pedidos dos membros da cultura a ser estudada, porque são decisões que baseiam-se em tradições, normas e convenções. Este procedimento ético de respeito é indispensável no trabalho de qualquer pesquisador.

Os mais graves erros podem ser evitados se usarmos o seguinte procedimento: tentarmos nos botar no lugar do "pesquisado" e perguntarmos: nós — no lugar dele — gostaríamos de sermos fotografados em certos momentos ou interrogados, entrevistados sobre certos assuntos?

Nós revelaríamos assuntos secretos para um estranho ou pelo menos não familiarizado com certos conhecimentos rituais etc?

Claro que são perguntas que cada um tem de responder por si mesmo, conforme a sua consciência, e que não existem normas preestabelecidas e fixas. Porém, nunca deveríamos nos colocar acima dos membros da cultura em questão.

Este ponto nos leva a um assunto subsequente: temos que repensar o relacionamento entre o assim chamado pesquisador e seu informante, quer dizer, entre aqueles que quer saber (o pesquisador e aquele que sabe (o estudado/informante). Na verdade o sábio e poderoso é o chamado informante e não o pesquisador que muitas vezes se considera superior porque aplica idéias e teorias pré-formuladas ou conhecimento do outro e chega com meios técnicos poderosos.

O relacionamento entre estes dois lados inclui questões como simpatia e antipatia, objetividade e subjetividade e a relação afetiva para com a cultura em questão. Afinal das contas o pesquisador não deixa de ser um ser humano como um outro qualquer, tem a sua personalidade e mais ou menos capacidade de estabelecer um diálogo através de empatia.^{27,28}

Ainda é mais do que isso: um rápido olhar sobre a cultura árabe confronta-nos com uma outra peculiaridade que podemos encontrar em outras sociedades tradicionais também: uma divisão muito rígida entre o mundo das mulheres e dos homens que muitas vezes seguem tradições diferentes em termos de tradições, conhecimentos e repertórios.

Quer dizer, o relacionamento dos dois lados não depende somente da personalidade do pesquisador e da recepção pelos outros como também do seu sexo e de sua idade se ele consegue ou não uma aproximação e compreensão maior. Provavelmente seria impossível para um homem de pesquisar estilos musicais do lado feminino como ocorreria a mesma coisa do lado contrário.

Também deveríamos pensar nas conseqüências imediatas e futuras de nossa pesquisa porque cada pesquisa significa uma certa interferência na cultura estudada. Entre os diferentes aspectos temos por exemplo os mais diversos contatos com os aparelhos, máquinas e outras novidades trazidas pelo pesquisador, às vezes absorvidos rapidamente pela cultura pesquisada. Uma outra questão é a do pagamento pela colaboração dos membros da cultura: deve-se pagar ou não, e a quem?

Por um lado um pagamento pode provocar com que se considere a cultura (música, danças, lendas, etc.) como um objeto mercantil para ser comercializado em vez de ser um conhecimento tradicional fora dessas aspirações, caso tratar-se de manifestações rituais ou religiosas. (Claro que temos que levar

27. Claro que o diálogo depende dos dois lados. Pode acontecer que o pesquisador, apesar de toda empatia, só encontra portas fechadas.

28. Fischer tenta explicar o sucesso do procedimento do pesquisador através de sua biografia. (Fischer, 1981:71-72)

em conta também que existem músicos profissionais que vivem de sua profissão. Neste caso tem de se diferenciar). Mas caso contrário, sem se tratar de profissionalismo deveríamos aceitar ou não quando um músico que nos pretende ensinar quer vender de antemão o conhecimento dele, transformando a tradição musical num produto comercial?

Ou seria que nossa preocupação com este ponto simplesmente é uma postura injusta, pois a maioria dos pesquisadores usa os resultados da pesquisa para construir uma carreira científica em cima disso sem passar nenhuma das vantagens conseguidas através da pesquisa para aqueles que possibilitaram-na? Então seria a remuneração monetária uma forma de participação? (Nettl 1976:24). Ou deveria procurar-se um outro meio para repassar as vantagens do pesquisador?

Além do mais foi a cultura ocidental que inventou o estudo da antropologia, originalmente baseando-se em certos conceitos de uma suposta superioridade da cultura ocidental. Mas aos poucos estes transformaram-se e se reconheceu o pluralismo cultural com expressões musicais às vezes mais complexas do que a própria cultura ocidental.

Encaramos ainda um pouco aspecto deste relacionamento entre as diversas culturas: o da divulgação e transmissão da música pop rock internacional e tentativas de enriquecer esta música um pouco pálida e sem fôlego pelo empréstimo que se faz à música tradicional de outras culturas, aproveitando-se de um certo exotismo que se sente nela. Este novo estilo de mescla se chama de "World Music".

Muitas vezes aproveita-se do fato que a música tradicional na maioria das vezes não tem um autor conhecido o que complica quando se quer precisar direitos de autoria, divulgação, etc.²⁹

Por sua vez muitas das culturas tradicionais, objeto de estudos, começaram a gostar muito da música ocidental moderna que impressiona mais pela técnica usada, pelos efeitos eletrônicos e menos pela originalidade. Conseqüentemente, os jovens desta cultura às vezes não conseguem entender o interesse do etnomusicólogo pela música tradicional da referida cultura. Consideram-na antiquada e carente destas inovações técnicas e até deixam de interessar-se pela própria música por causa do impacto da outra cultura mais forte em qu'owats.

29. Resultado destas preocupações é a fundação de uma comissão sobre "Copyright and Ownership in Traditional Music and Dance" do ICTM em 1989,

Neste momento nos batemos com a pergunta se deveríamos documentar e até querer preservar algo contra a vontade daqueles que são membros da cultura em questão.

Ou será que o etnomusicólogo entende-se como expressão da memória meio-perdida? Para podermos responder temos que levar em conta a origem do pesquisador; se ele vem de um contexto cultural completamente diferente — o que ocorre na maioria dos casos — ou se ele faz parte da cultura como pesquisador autóctone. Além do mais temos que nos perguntar sobre o possível uso prático dos resultados da pesquisa.

Estas perguntas um pouco incômodas nos mostram duas coisas: primeiro: a quantidade de perguntas que ficam em aberto ou então sendo respondidas e resolvidas individualmente confirmam que realmente não existe nenhuma metodologia fixa e prescrita para dizer como fazer uma pesquisa. Segundo tem a finalidade de nos mostrar que temos que redefinir as tarefas da etnomusicologia, seu procedimento, sua intenção, etc. em frente de uma realidade musical completamente diferente daquela no início deste século quando surgiu a “musicologia comparada”.

Depois de ter-se estudado as culturas mais diferentes e exóticas, completando o mapa da diversidade da cultura musical mundial, temos que reconhecer que hoje em dia nos encontramos em frente de uma situação modificada e diferente.

Os meios de comunicação fizeram com que até no último canto do mundo tenha chegado a assim chamada cultura de massa, tendo a unificar e nivelar as diferenças de manifestações regionais.

Temos que reconhecer que através da influência e interferência da mídia o processo contínuo de transformação se acelerou consideravelmente e de uma forma imprevisível e irreversível.

O etnomusicólogo que em princípio gosta de estudar ou até preservar o “status quo”, o estado atual sem influência contínua da mass-mídia, tem que reconhecer esta realidade e abrir-se para outros assuntos como culturas miscigenadas, estilos urbanos, minorias nas cidades e rock estudada com métodos antropológicos.

Só assim se pode formar uma “etnomusicologia” nova, que estuda as mais diversas manifestações musicais sem deixar-se levar pelo conceito do puro. O puro não existe — mais — e talvez nunca tenha existido na realidade, apenas é uma expressão da vontade teórica dos cientistas e estudiosos. O assim

chamado puro transformou-se num processo de transformação contínua em estilos musicais com elementos próprios mais ou menos acentuados.³⁰

Com esta colocação voltamos ao começo de nossas considerações: a área de atuação da etnomusicologia e a forma concreta de trabalhar, com ou sem metodologia prescrita.

Agora, depois de nosso breve passeio pela história da etnomusicologia podemos dizer que as áreas de atuação se deslocaram consideravelmente, em frente de uma realidade musical bastante modificada através das influências dos meios de comunicação de massa e a comercialização subsequente.

Tentando definir a tarefa da etnomusicologia podemos então dizer que seria a tentativa de documentar o pluralismo musical ainda existente, até nas suas expressões misturadas e mescladas, estudar, praticar e conscientizar no sentido de não deixar morrer completamente o que há de próprio em cada cultura. Desta forma podemos contribuir para uma identificação com uma certa tradição dando valor a ela, isso numa época em que o nosso gosto musical e nossa identidade cultural são influenciadas e até determinadas pelo gosto dos outros, ou melhor, pelas intenções comerciais da indústria fonográfica.

Por este motivo à etnomusicologia não se deve restringir a publicar os resultados de suas pesquisas e descobertas em revistas especializadas — ela tem quase como obrigação de voltar ao local onde ela obteve as suas informações, e pôr os resultados à disposição de órgãos que trabalham na área de educação, história e cultura popular. Defendo o ponto de vista que o corretivo mais importante para o nosso procedimento é o aspecto ético em todos os sentidos (como discutimos anteriormente): afinal são os etnomusicólogos que se deveriam pôr à disposição da cultura estudada e não usar esta como um objeto científico à disposição deles para construir carreiras científicas.

Para podermos documentar e expressar essa diversidade de expressões musicais temos que usar métodos bastante flexíveis que se adaptem à realidade musical. Desta forma podemos até dizer que a aparente falha da etnomusicologia de não possuir uma metodologia definida e prescrita, talvez tenha sido e seja a sua grande força e vantagem: afinal das contas exis-

30. Nettl abordou diversas vezes a questão da "Continuity of change" "continuidade da transformação", ressaltando que a transformação/modificação não aparece a partir de um certo momento, enquanto antes tudo era estável e fixo, ao contrário, a transmissão cultural inclui uma modificação contínua que é uma constante, "change is the norm". (Nettl, 1983:177)

te uma interdependência entre o estilo de música a pesquisar e o método de como realizar a pesquisa. É a música dentro de seu contexto que exige um certo procedimento do estudioso e não ele que impõe um método pré-estabelecido.

Desta forma a etnomusicologia é e será capaz de adaptar-se à circunstâncias que sempre mudam e ao assunto, que sempre se transforma: a expressão musical do ser humano nas mais diversas formas em todas as culturas.

A motivação e o trabalho do etnomusicólogo nas palavras de Bruno Nettl se resumem da seguinte forma:

“The ethnomusicologist is motivated by, and never ceases to marvel at, the variety of musics in the world; and deep in his heart, even despite disclaimers, he hopes to preserve this variety. But, at the same time, he strives to find human unity in the unity of human music.”

RESUMO

O presente artigo sobre métodos de trabalho na etnomusicologia tenta definir o campo de trabalho para abordar em seguida nome e história da disciplina, começando com as primeiras informações que temos sobre outras culturas musicais, até o começo do estudo organizado. Este surgiu com o nome de “Vergleichende Musikwissenschaft”, “musicologia comparada”, para mais tarde ser modificado em “etnomusicologia”, dando-lhe a sua posição entre a musicologia e antropologia (etnologia). Além do mais foram as duas disciplinas que emprestaram certos procedimentos e métodos de trabalho à etnomusicologia que são discutidos: a coleta de dados (pesquisa de campo, pesquisa etnohistórica etc.) e o trabalho de laboratório (transcrição musical, análise).

Um dos pontos mais importantes são considerações sobre o comportamento ético do pesquisador, incluindo as obrigações dele, ao mesmo tempo chamando a atenção para uma postura nova em frente de muitos estilos novos, resultados de uma influência contínua da massmídia, que exige um procedimento diferente para estudar toda as manifestações miscigenadas (especialmente estilos urbanos). Tem que se levar em conta que a realidade musical de hoje é diferente da de 100 anos atrás, quando surgiu a etnomusicologia, estudando estilos musicais isolados e distantes da cultura ocidental urbana. Hoje em dia

precisam usar-se métodos de trabalho sempre mais flexíveis que possam acompanhar as constantes transformações na expressão musical, assim criando uma etnomusicologia nova. Esta inclui um comportamento especial do etnomusicólogo, exigindo dele uma grande responsabilidade para com a cultura musical pesquisada: ele quem estuda as características musicais e representa, de certa forma, a memória musical da cultura em questão, tem que se botar à disposição dela, empregando os seus conhecimentos em áreas como educação, história e cultura popular em vez de usar o seu trabalho numa determinada cultura para a construção de uma carreira científica.

Palavra chave:

Etnomusicologia: métodos de trabalho

História da disciplina etnomusicologia — transformações atuais

Métodos de trabalho: pesquisa de campo — trabalho de laboratório

Pesquisa de campo: questões éticas e aplicações práticas

BIBLIOGRAFIA

- Bitterli, Urs. *Die Wilden und die Zivilisierten. Geistes — und Kulturgeschichte der europaisch — überseeischen Begegnung*, München, 1976.
- England, Nicholas M. "Symposium on Transcription and Analysis: A Hukwe Song with Musical Bow", *Etnomusicology*, 8/3, 1964, pp. 223-277.
- Fischer, Hans. "Zur Theorie der Feldforschung", *Grundfragen der Ethnologie, Beiträge zur gegenwertigen Theorie Diskussion*, Org. Wolfdietrich Schmiel-Kowarzik e Justin Stagl, 1981, pp. 63-78, Berlin.
- Harrison, Frank. *Time, Place and Music: an Anthology of Ethnomusicological observation c. 1550 to c. 1800*, Amsterdam, 1973.
- Hornbostel, Erich Moritz von. "Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft", *Tonart und Ethos, Aufsätze zur Musikethnologie + Musikpsychologie*, Org. Christian Kaden e Erich Stockmann, 1986 (1905), pp.40-58, Leipzig.
- Hornbostel, Erich Moritz von / Abraham, Otto. "Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien" *Tonart und Ethos, Aufsätze zur Musikethnologie + Musikpsychologie*, Org. Christian Kaden e Erich Stockmann, 1986 (1909), pp. 112-150, Leipzig.
- Krader, Barbara. "Etnomusicology", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, p. 275-282, London.
- Kubik, Gerhard. "Transcription of Mangwilo xylophone Music from Film Strips" *African Music*, 3(4), 1965, pp. 35-51, Johannesburg.

- “Einige Grundbegriffe und — konzepte der afrikanischen Musikforschung”, *Zun Verstehen afrikanischer Musik, Ausgewählte Aufsätze*, Org. Erich Stockmann, 1988, pp. 52-113, Leipzig.
- Kunst, Jaap. *Ethnomusicology*, Amsterdam / The Hague, 1959.
- List, George. “The Reliability of Transcription”, *Ethnomusicology* 18, 1974, pp. 353-377.
- Merriam, Alan P. *The Antropology of Music*, Evanston, 1964.
- “Definitions of “Comparative Musicology” and “Ethnomusicology”: an Historical — theoretical Perspective”, *Ethnomusicology* 21/May, 1977.
- Nettl, Bruno, “On Method in the Study of Indägenous Musics”, *Música Indígena, Einheimische Musik und ihre mögliche Verwendung in Liturgie und Verkündigung*, Org. Josef Kuckertz e Johannes Overath, CIMS, 1976, pp. 13-25, Rom.
- The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, “The Continuity of Change” (Chap. 13), 1983, pp. 172-186, University of Illinois Press.
- Panoff, Michel / Perrin Michel. *Taschenwörterbuch der Ethnologie*, Reimer, Berlin, 1982.
- Sachs, Curt. *Vergleichende Musikwissenschaft*, Heidelberg, 1959.
- Simon, Artur. “Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie”, *Jahrbuch für musikalische Volks — und Volkerkunde*, 9, Köln, 1978.
- Stagl, Justin. *Kultur — Anthropologie und Gesellschaft, Eine wissenschaftssoziologische Darstellung der Kulturanthropologie und Ethnologie*, Reimer, Berlin, 1981.
- Stockmann, Doris. “Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden”, *Acta Musicologica*, 51(2), 1959.
- Stockmann, Erich. *Tonart und Ethos*, Org. Erich Stockmann, prefácio, 1986, pp. 5-21, Leipzig.
- Stumpf, Carl. *Anfänge der Musik*, 1911, Leipzig.