



ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA E ARTES DO ESPECTÁCULO

Das Raízes

Rodrigo Freitas Oliveira Cordeiro

Projeto Artístico

Orientador: Professora Doutora Daniela Coimbra

10-06-2016

Resumo

O objetivo deste projeto artístico foi desenvolver um conhecimento mais aprofundado relacionado com a execução e interpretação de técnicas de percussão tradicionais aliadas a técnicas contemporâneas. De entre as várias técnicas tradicionais de percussão optei por desenvolver as da percussão Africana (Guiné e Burkina Faso, e mais tarde Nigéria) e as da percussão Cubana. Criei assim um projeto artístico de fusão intitulado Das Raízes, no qual ao longo dos dois anos do curso de mestrado estive em contacto com a música Africana e Cubana aliada a técnicas contemporâneas e composições originais (minhas e de outros compositores). Para cada obra explorei primeiro as técnicas tradicionais e em seguida adaptei-as à percussão contemporânea, num processo onde as suas raízes africanas, cubanas ou até afro- cubanas são evidentes. Neste projeto salienta-se o papel preponderante das mãos. No século XXI o uso da baqueta predomina como a técnica mais forte para dominar os instrumentos nos conservatórios e nas escolas superiores de música. Após ter adquirido esta técnica resolvi aprofundar as técnicas tradicionais onde predominam o uso não só da baqueta mas também da mão, um mundo antigo na sua existência, mas novo para mim. Espero poder transportar o ouvinte para um mundo em que cor, movimento e som, antiguidade e contemporaneidade estão em constante vibração.

Palavras chave: Percussão; Música Tradicional; Técnicas Contemporâneas, Música Africana, Música Cubana.

Abstract

The aim of this artistic project was to develop a deeper understanding and performance practice of traditional and contemporary percussion techniques. Among the various traditional techniques of percussion I chose to develop the African percussion (from Guinea and Burkina Faso, and later from Nigeria) and the Cuban percussion. In this way, I created an artistic project of fusion entitled Das Raízes, in which a two-year master's course tour on African and Cuban music is presented, using both traditional and contemporary techniques and original compositions (my own and from other composers). For each work I first explored the traditional techniques and then adapted them to contemporary percussion in a process where their African, Cuban or even African-Cuban roots are clear. Moreover, in this project, using the hands to play percussion with assumes a leading role. In the XXI century the use of drumstick predominates as the strongest technique to master the instruments in conservatories and in schools of music. After acquiring this technique I decided to deepen the traditional techniques which highlight the use of the hand, a very old technique in its existence, but new to me. I hope to transport the listener to a world where colour, movement and sound, tradition and contemporaneity are in constant vibration.

Keywords: Percussion; Traditional Music; Contemporary techniques; African Music, Cuban Music.

Índice

Resumo	2
Abstract	3
Capítulo 1 Introdução	i
Capítulo 2 Processo de Trabalho	iv
Capítulo 3 Recital África	vii
3.1 <i>ÓculosDeVerAoPerto e Tunkatunkate</i>	vii
3.2 <i>Embaralhar Sonsornet</i>	ix
Capítulo 4 de África a Cuba	x
4.1 o trio percussivo: congas, bongós e timbales	xi
4.2 Configuração dos timbales	xiv
Capítulo 5 Recital Das Raízes	xv
5.1 <i>Traçada</i>	xv
5.2 <i>Das Raízes</i>	xvi
5.3 <i>Watumbara</i>	xx
5.4 <i>TimbaTlanTic</i>	xx
5.4.1 <i>A Paso Doble</i>	xxi
5.4.2 <i>La Peligrosa</i>	xxiii
Conclusão	xxiv
Referencias bibliográficas	xxv

Capítulo 1

I. Introdução

Ao longo do meu percurso académico no curso de licenciatura e posteriormente no curso de mestrado na ESMAE, tive contacto com a percussão étnica, nomeadamente a percussão Africana e Cubana. Decidi nessa altura que este seria um campo a explorar no meu percurso musical.

No primeiro ano do meu curso de mestrado abordei profundamente as técnicas, os temas e hábitos de convivência em palco usuais na percussão Africana, como por exemplo a improvisação a nível musical e improvisação para a dança, nomeadamente na Guiné Conacri e no Burkina Faso. Aprendi a tocar Balafon, Djembé e Doundoum e os seus temas tradicionais Baga Giné, Djolé, Donaba, Dounumba, Dunumbé, Kassa, Konkoba, Mané, Mendiani, Moribayassa, Sinté, Sofa, Soko, Soli, Sonsornet, Tiriba, Yankadi, Watumbara, Wiriba.

Relativamente às técnicas, comecei por aprender o kenkeni, o elemento básico da secção rítmica, passando depois para sangban e doundoun, de maior dificuldade técnica e com mais variações. Seguiu-se o djembé e finalmente a aprendizagem do balafon, no qual toquei inicialmente acompanhamentos e mais tarde melodias e improvisação.

Finalmente, relativamente à postura em palco usuais na percussão Africana entende-se toda a construção da performance que começa muito antes da performance em palco, propriamente dita.

Qualquer que seja o tipo de situação em que a música é executada, seja ritual, cerimonial ou simplesmente entretenimento, nenhuma sociedade Africana tem uma relação entre o músico e os seus ouvintes que possa ser comparada com a existente na Europa. A divisão radical que prevalece no Ocidente entre os músicos ativos e o público passivo poderia não ter significado aqui. Como se trata de uma música coletiva, cada membro da comunidade participa de uma ou outra forma, embora nem sempre com a mesma intensidade. As pessoas não vão para um momento musical e festivo para ouvir música, mas sim para fazerem músicas juntas e dançarem. Alguns podem tocar um instrumento, outros usam as suas vozes ou o seu corpo, mas toda a gente faz alguma coisa, todos participam (Arom, 1991).

Aprendi estes hábitos a tocar percussão nos workshops que realizei durante este período em Portugal e Espanha. Os orientadores foram músicos profissionais de Guiné e Burkina Faso. Realizei como aluno cinco workshops e contribuindo mais tarde para cerca de dez workshops já na qualidade de músico acompanhador. Cada Workshop teve a duração aproximada de quatro dias tendo totalizado uma formação adicional de sessenta horas de música da costa oeste africana.

No segundo ano do meu curso de mestrado abordei aprofundadamente as técnicas, temas e também alguns hábitos de convivência em palco usuais na percussão Cubana. Esta aprendizagem teve lugar na escola (Codarts University of the Arts). Aprendi a tocar timbales tradicionais e os atuais timbales com bateria incluída, bongós, cajón congas, bem como vários acessórios tais como, a campana, o guiro, as maracas e o shaker. Relativamente à aprendizagem dos temas tradicionais de Cuba salientam-se os Abakua, Bembé, Bolero, Cavallo, Cha-Cha-Cha, Changui, Charanga, Columbia, Conga, Danzón, Guaguancó, Guajira, Guaracha, Son montuno, Latin Jazz, Nueva trova, Rumba, Son, Songo, Timba e Yambu.

Finalmente, por hábitos de convivência em palco usuais na percussão Cubana entende-se toda a construção da performance, os quais, à semelhança da música africana, começam muito antes da performance em palco propriamente dita. Por exemplo, a clave de Rumba inicialmente eu interpretava de uma forma mais teórica e métrica, o que rapidamente deixou de fazer sentido e passei a interiorizar como os cubanos a sentem. Este estilo de música requer um foco muito grande na “linguagem”, pois é através dela que pouco a pouco se consegue entender onde está a relação, por exemplo, da improvisação na rumba em relação à clave Guaguancó. Na figura 1 abaixo, está ilustrado a importância do uso da linguagem na apropriação deste ritmo.

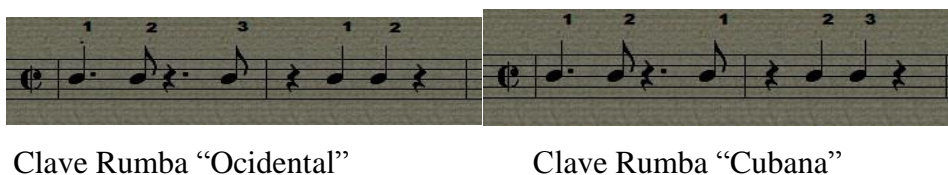


Figura 1. O uso da linguagem na apropriação do ritmo Cubano

Os workshops que realizei durante este período na Holanda permitiram que vivenciasse e consolidasse a minha aprendizagem, nomeadamente relativamente aos hábitos de performance, mais difíceis de praticar num contexto académico. Os orientadores foram músicos profissionais de Cuba e os professores da Codarts. Além disso, realizei como aluno cinco workshops, com a duração aproximada de um dia cada um, tendo totalizado uma formação adicional de trinta horas de música Cubana. Tive também a oportunidade de me apresentar em público seis vezes em várias formações com instrumentos diferentes, inseridos no programa da escola, na sua maioria em exames finais de curso.

Capítulo 2

2. Processo de trabalho

O projeto foi realizado ao longo de dois anos. O primeiro dedicado à música de África, incluindo a costa oeste e o segundo à música de Cuba, representando a diáspora da música Africana para a América Central. No entanto, no segundo recital, além de música Afro-Cubana inclui-se música tradicional Cubana, uma vez que esta contém elementos cujas origens não são exclusivamente africanas. As origens europeias, trazidas pelos colonizadores Espanhóis são também inquestionáveis, às quais se acrescentou ao longo do tempo a influência das mais diversas culturas e tendências musicais. Desta forma, o meu projeto artístico deve ser considerado como um trabalho contínuo dos dois anos letivos, uma vez que os dois recitais estão interligados.

Neste processo de aprendizagem e desenvolvimento a maior limitação foi o fato de as instituições de ensino superior que frequentei não possuírem professores que sejam mestres Africanos e Cubanos ou que tenham a formação artística equivalente, pois a necessidade de obter formação extra, com tempo extra e aumento de custos de formação, tornou o processo mais difícil. No entanto, esta mesma possibilidade de realizar os vários workshops fez com que tivesse um conhecimento muito mais aprofundado sobre as diferentes técnicas instrumentais e pedagógicas utilizadas na música tradicional dos dois universos estudados.

Na música de África pude desenvolver, através do uso de técnicas contemporâneas obras que englobassem os dois mundos. O objetivo foi no sentido de criar um recital no final do primeiro ano letivo um espetáculo e não apenas um exame. Um espetáculo que contivesse as mais variadas artes, entre elas, pintura, dança, projeção, entre outras, de forma a cativar o público, interligando as obras. Esta foi uma experiência definitivamente enriquecedora não só musicalmente mas também a nível de produção, pois coordenar técnico de luz, som e vídeo, diretor de cena, bailarinos e músicos convidados requereu uma elevada capacidade de organização e de concentração para que tudo desse certo no momento do concerto.

O segundo ano centrou-se mais especificamente na música Cubana, na Codarts. Desta vez o foco estava na compreensão da vasta cultura musical Cubana e não tanto em criar obras com conceitos próprios, como no ano anterior. Na música Cubana a percussão é um naipe em destaque, podendo ser ouvida em formação apenas de percussão, como por exemplo numa Rumba, ou em formação de Big Band, na qual o leque de percussionistas é maior e se partilha o palco com os mais variados instrumentos. O facto de partilhar com outros instrumentos permite que o repertório seja mais vasto, o que não acontece tão de imediato na música africana. O repertório pode incluir jazz, flamenco ou funk, entre outros, e dar assim mais brilho ao nosso gosto musical.

Cada um dos *links* abaixo apresentados contêm um vídeo com as obras interpretadas e desenvolvidas por mim, podendo constatar-se a sequência da fusão do tradicional com acessórios contemporâneos. Para cada obra explorei primeiro a música tradicional e depois a sua fusão com a música contemporânea.

Tiriba e Zaouli (ritmos tradicionais africanos)

<https://www.youtube.com/watch?v=pPLgmIkOkhI>

Embaralhar Sonsornet, um tema tradicional recriado numa fusão com eletrónica.

https://www.youtube.com/watch?v=4P8k1_rRDIY

Tunkatunkate

<https://www.youtube.com/watch?v=0WghiBbWVNE>

ÓculosdeVerAoPerto

<https://www.youtube.com/watch?v=X8tj79tR0wI>

Allatantou (companhia de dança e musica tradicional mandinga)

<https://www.youtube.com/watch?v=Pvpw96J88IU>

Bate e Bala, tema tradicional africano numa fusão com bateria e baixo elétrico

<https://www.youtube.com/watch?v=4MNfEP1znHk>

Bata (tradicional)

<https://www.youtube.com/watch?v=P5MALHHWfhs>

Bata Phasing, Instrumento adaptado à música de Steve Reich

<https://www.youtube.com/watch?v=47f07TFc7dA>

Exame Final Latin (Vibrafone)

https://www.youtube.com/watch?v=K48_IbJoLzc

Banda de Timba (Timbales+Bateria)

<https://vimeo.com/166655417>

Capítulo 3

3. Recital África

O objetivo deste recital foi criar um concerto de raiz e contribuir para a divulgação, investigação e desenvolvimento de uma cultura pouco ainda pouco documentada, como a Cultura Africana. Através de uma pesquisa bibliográfica, audiográfica, videográfica e documental e de uma performance minha, tentei retratar diferentes particularidades de um número de danças étnicas tais como o contexto social, os vários tipos de instrumentos utilizados, os ritmos ou as técnicas musicais e artísticas que a cultura Africana possui, e que a distingue da nossa Cultura Ocidental. Foi possível criar novas obras com as várias vertentes e com bases tradicionais como em *Contratuante*, *ÓculosDeVerAoPerto*, *Embaralhar Sonsornet* e, mais recentemente, em *Traçada*.

Na secção seguinte estão descritas as obras tocadas no recital.

3.1 ÓculosDeVerAoPerto, Carlos Cordeiro (2015)

Esta obra foi idealizada de forma a abranger vários espaços do palco e formas durante a sua performance, em quatro passos principais. Passo a explicar cada um desses quatro passos.

No primeiro passo, inicia-se com a energia da eletrónica que nos dá um ritmo em 4/4 e logo de seguida 7/8, no qual nos vamos situar mais frequentemente. Após esta entrada, segue a marimba que começa a construir uma frase com as notas fundamentais da frase, com duas baquetas mais duras para realçar o balanço e as variações da mesma.

No segundo passo abre-se espaço para sete novas sonoridades à escolha do intérprete. Este *set-up* tem a particularidade de ser colocado na parte exterior grave da marimba que relembra assim os primeiros grandes balafonistas da Costa Oeste de África. Os primeiros balafonistas tocavam com dois balafons, podendo o acompanhamento ser tocado num balafon e as canções e improvisações noutro.

Chegamos então ao terceiro passo onde a velocidade da obra abranda, deixamos as baquetas de fora e vamos encarnar um maestro africano. A variação ocorre novamente na marcação de 7/8, mas desta vez passamos a percorrer lentamente a marimba até ao espaço onde se encontra o projetor em tempo real para lá se encontrar o último passo. Antes de explicar o último passo será apenas necessário explicar a razão de realizar estes gestos. No processo de aprendizagem da cultura africana deparei-me com o djembéfola (aquele que toca djembé) a fazer gestos semelhantes aos de um maestro durante a sua performance. Esses gestos são uma forma de comunicação e interação com os músicos e o público, representando assim uma mensagem importante a comunicar, como por exemplo, imitar que está a tocar um instrumento sem realmente tocar e fazer apenas o gesto.

No quarto e último passo, com o mesmo esquema de variação do primeiro passo, passamos então a atribuir notas a gestos. O propósito de no terceiro passo se percorrer a marimba em direção à projeção em tempo real prende-se com o facto de os gestos seguintes serem projetados numa tela e de serem feitos para uma câmara para assim serem projetados em tempo real com efeitos. Por fim, é necessário referir que no intervalo de cada variação foi criado espaço para *Breaks Livres* com apenas uma orientação rítmica por parte da eletrónica. Nestes *breaks* é dada a liberdade ao intérprete de fazer o que entender, sendo apenas exigido critério na sua expressividade e na sua mensagem.

De seguida apresenta-se o testemunho do compositor, Carlos Cordeiro, acerca da obra.

Toda a parte eletrónica foi construída numa combinação de ideias com Rodrigo Cordeiro.

Tunkatunkate e ÓculosDeVerAoPerto fazem parte de um grupo de peças em desenvolvimento para percussão inspiradas pelo meu irmão Rodrigo Cordeiro. As duas peças partilham o mesmo ideal e o mesmo processo.

A melodia principal é aumentada, dividida, diminuída, partes são ocultadas e partes são adicionadas, sempre com a estrutura e divisão da melodia original. Os processos e elementos são gerados a partir de um grupo inicial de notas, ritmos e excertos de áudio. Depois deste grupo inicial estar estabelecido I-Ching (como

usado por John Cage) foi usado para decidir ordens e colocações. A influência de minimalismo e absurdismo estão bem presentes e não podem ser ignoradas.

ÓculosDeVerAoPerto e Tunkatunkate não pretendem ser mais que um processo, onde por vezes é comunicado algum sentido e por vezes completamente destruído. Dedicadas ao Rodrigo Cordeiro, por tudo e por nada, por sempre e para sempre.”
Carlos Cordeiro, Maio 2015.

3.2 Embaralhar Sonsornet, Rodrigo Cordeiro e Márcio Pinto (2015)

Esta obra surge com o propósito de criar uma “orquestra africana”. Escolhi o tema *Sonsornet* por gostar particularmente dele e por ser caracterizado como uma das danças de máscaras da Guiné. A obra é composta para Balafon, Djembé, Dundun, Sangban, kenkeni, e shekere. Foram transcritas frases para os vários instrumentos e a cada uma dessas frases foi atribuída uma carta de tarot. Embaralhar sonsornet funciona como um jogo aleatório. A peça começa quando é virada a primeira carta e o intérprete toca então a frase do instrumento correspondente até fazer o *loop* da mesma. Após gravado um *loop* a bailarina dança para esse ritmo. Uma a uma são viradas as cartas até à última carta “Diabo” que representa o solo de Djembé para a dança. O duo de Djembé e Dança é uma tradição na música africana em que o Djembé faz o solo para a dança.

Foram estabelecidas algumas regras para determinadas cartas. Por exemplo a carta “A Papisa” representa a canção de sonsornet e é tocada aleatoriamente três vezes. Para seja mais perceptível ao público, faz-se a projeção das cartas em tela. Desta forma, na viragem de cada uma espera-se que o público perceba a ligação entre as cartas e os *loops*.

Achei interessante o jogo das cartas pois o resultado final é sempre muito semelhante, apesar de o seu percurso ser sempre uma incógnita. Ao longo do tempo, algumas máscaras que eram vistas como portadores de boa sorte que favoreciam cada vez mais as pessoas, até que eles as consideravam quase divindades, como é o caso da máscara sonsornet. De vez em quando, essas máscaras são levadas para fora para serem mostradas às pessoas na aldeia. No entanto, elas não são mantidas na aldeia, mas fora, na floresta. A máscara sonsornet pertence a um grupo de pessoas, e quando se tenta penetrar o seu segredo, ele inevitavelmente irá encontrar resistência deles. É uma máscara contra o mal. Sonsornet é venerado como protetor da vila. Se alguém tem um problema grave (como uma doença ou não ter descendência), vai para o guardião da máscara e em seguida tenta encontrar a máscara. Isto pode acontecer aproximadamente duas ou três vezes por ano. Quando a máscara está no centro, o ritmo sorsornet é tocado

e a máscara move-se através da aldeia (Keita, 2004). Hoje em dia, Sorsonet é também um ritmo popular dançado tanto por homens como por mulheres. Existem ainda outras máscaras como o soboninkun e o zaouli, o kawa ou o djole. Esta dança pertence ao Grupo Étnico Tradicional Baga da Costa Oeste da Guiné, na região de Boke.

Capítulo 4

4. De África a Cuba: Breve Síntese Histórica

Como foi referido pelo congueiro Eliel Lazo (1984 -) numa masterclass de congas realizada em Maio de 2016 na CODARTS, o que distingue a música cubana da música africana é a forma como se sente a música. Mais especificamente, na música africana deve sentir-se o balanço no primeiro *beat* e na música cubana no *up beat*. Relativamente ao tempo fraco, denominamos “ghost notes” a notas ou pulsações que estão presentes mas de uma forma mais discreta. Em transcrições que realizei, pude comprovar que apesar de ambas terem ritmos com os dois balanços no *beat* e *up beat*, a criatividade rítmica cubana é muito mais vasta e complexa do que a africana, pois o facto de ter a clave como base permite ao solista criar variações intermináveis e com que os elementos do grupo mais facilmente se interligam. No ano letivo de 2015-2016 passei então a dedicar-me à música cubana. Após esta aprendizagem procedi à construção do segundo recital, o recital final do curso de mestrado no qual está patente a junção elementos de música africana da costa oeste e cubana com a prática contemporânea de percussão ocidental. Para tal, primeiro foi necessário adquirir conhecimentos históricos sobre o trio percussivo da música de Cuba (congas, bongós e timbales). Na secção seguinte é apresentada uma breve síntese sobre os efeitos da diáspora da música africana para a América Central e o posterior desenvolvimento da música cubana, nomeadamente no que diz respeito ao papel dos timbales, que tiveram um papel de tal forma significativo no meu percurso que levaram à criação do projeto TimbaTlanTic.

Timbatlantic é um projeto inspirado em Cuba e nos ritmos de salsa e timba, idealizado por mim e criado juntamente com Diogo Carvalho. Torna-se essencial para a compreensão do grupo e do seu estilo musical conhecer a sua origem característica e a

atualidade, na qual se encontra uma nova sonoridade alicerçada à personalidade de jovens em cena no panorama musical europeu. É constituído por três cantores, piano, baixo eléctrico, bongós, timbales, congas, trompete, trombone e saxofone. Pela primeira vez inserida numa escola em Portugal, espera-se que esta formação possa abrir novos horizontes e despertar inspiração para gerações futuras.

Como a música de muitos países da América Latina, a música cubana é profundamente influenciada pelas tradições africanas e europeias. Desde 1792, escravos livres, afro-haitianos e africanos trouxeram suas tradições musicais para Cuba, sendo que a sua influência nas tradições musicais europeias existentes foi de primordial importância para o desenvolvimento de quase todos os ritmos e estilos da música cubana tradicional. O facto de, ao contrário de em outras colónias ocidentais, os escravos em Cuba terem sido capazes de manter vivas as suas práticas religiosas, foi uma das razões para a sobrevivência das tradições africanas, assim como muitos dos instrumentos de música e percussão africanos (como o batá e a conga) em Cuba (Gil, 2015).

4.1 O trio percussivo: Conga, Bongós e Timbales

Os três instrumentos de percussão, conga, bongós e timbales, são uma componente fixa da música de dança América Latina e Caribe moderna, embora derivem de diferentes estilos de música. A conga é um instrumento membranofone de percussão de raízes africanas desenvolvido em Cuba. A conga ou tumbadora é um tambor de mão de madeira com a forma de um barril. É derivado da bateria Makuta, trazida para Cuba pelos escravos congolezes (Evans, 1960). A conga foi usada pela primeira vez em grupos carnavalescos (comparsas) e tornou-se uma parte essencial na rumba cubana e na música popular. Tornou-se fundamental nas formações cubanas da atualidade e o seu uso adaptou-se mais recentemente a vários estilos de música como por exemplo a música pop, funk, soul, entre outros. A introdução das congas na música popular deu-se na década de 1940 por Arsenio Rodriguez (1911-1970). Rodriguez foi o líder de um grupo no formato Conjunto, constituído por vozes, guitarra, três contrabaixos, duas ou três trompetes e bongós. Alguns anos mais tarde, Rodriguez acrescentou congas ao seu grupo introduzindo assim a conga na música popular cubana.

Tal como a conga, o bongó é um instrumento de percussão africano. Bongó são dois pequenos tambores de diferente afinação. É usado para acompanhar os cantores

juntamente com o restante naipe de percussão. O seu uso foi desenvolvido na parte oriental de Cuba e desempenhou um papel importante no *Son* cubano (um estilo que deriva do Changüi).

Comparando os três instrumentos de percussão, conga, bongós e timbales, são os timbales que diferem mais dos outros dois instrumentos. Os timbales são europeus na sua origem (tímpanos europeus), enquanto a conga e o bongó derivam de África. Outra diferença fundamental é o facto de os timbales serem tocados com baquetas enquanto a conga e o bongó são tocados com as mãos. Na sonoridade também há diferenças significativas: os timbales têm um som muito forte e duro, enquanto a conga e o bongó têm um som mais redondo e quente. Mas ao ouvir os três instrumentos tocados em simultâneo, é essa diferença de som que os torna complementares e forma uma sonoridade única. Segundo Oscar van Dillen, é esta fusão e instrumentos proporcionada pela conga, pelos bongós e pelos timbales, a qual demonstra a ligação de influências africanas e europeias na percussão da América Latina e do Caribe, que a torna única.

Luis Tamargo (2001) refere mesmo que, ao longo dos anos, os timbales se tornaram um dos três elementos santíssima trindade percussiva de Cuba, juntamente com as congas e os bongós. De facto, esta combinação tem feito o seu caminho em quase todas as bandas de salsa na América latina e ao redor do mundo.

Em Cuba, os timbales são conhecidos sob muitos nomes diferentes, tais como pailas, pailas cubanas, pailitas, pailitas cubanas, timbaletas, pandeiretas e bongó. Os timbales viriam a tornar-se uma parte essencial da música popular cubana e a sua história está intimamente ligada à história da música cubana. Os seus ancestrais, os tímpanos Europeus, foram trazidos para Cuba há mais de duzentos anos. Como explicou Tamargo (*idem*) o aparecimento do ritmo danzón foi determinante para a introdução dos timbales em Cuba. Miguel Failde Pérez criou o ritmo danzón em 1877 e tocou a sua obra *Las Alturas de Simpson* pela primeira vez em 1879 num dancehall popular em Matanzas, Cuba. *Las Alturas de Simpson* ainda detém o título de primeira danzón já composta. A instrumentação da orquestra de Failde era constituída por tuba, trombone, clarinete,

trompete e dois tímpanos. O danzón rapidamente ganhou enorme popularidade, tornando-se na dança nacional de Cuba (Oscar van Dillen, 1958)

Também Hanhfeld (2009), aponta a substituição dos tímpanos pelos timbales durante o final do século XIX e início do século XX. Hahnfeld refere a importância de ter surgido um novo tipo de orquestra, na qual o pianista e compositor Antonio Maria Romeu (1876-1955) assumiu um papel preponderante. Romeu tinha formado a primeira orquestra charanga francesa, tendo sido o primeiro a incluir o piano na combinação já existente de flauta, contrabaixo e violinos. Alguns anos após a criação da francesa charanga, Romeu decidiu substituir os tímpanos pelos timbales, menores. Uma das razões para esta substituição pode ter sido a diferença no tamanho e no peso dos dois instrumentos. Os tímpanos eram muito grandes e demasiado pesados para serem transportados por um longo tempo e em longas distâncias, tendo-se o seu uso tornado impraticável. Os timbales tornaram-se assim o instrumento charanga. Nesta altura as orquestras Charanga ainda tocavam sem congas. Como instrumento de percussão base eram somente acompanhados pelo guiro, e pelos timbales tinham que tocar de forma subtil com os violinos, os violoncelos e as flautas, mas simultaneamente com intensidade, de forma a poder conduzir toda a orquestra. Não há a certeza de quando ou de como os timbalitos fizeram sua transição de um instrumento de madeira para um instrumento fabricado em aço, mas Hanhfeld (*idem*) sugere que o contacto com bandas de jazz norte-americano, que, naquela época tocavam frequentemente em Havana, tenha influenciado esta mudança. Segundo Hanhfeld, um passo interessante para a criação dos timbales de hoje foi a adição da *cowbell*, na década de 1930 pelos irmãos López na Orquestra Maravilla de Arcano, quando uma nova obra, chamada mambo ou montuno, foi apresentada ao danzón. Esta nova parte usou uma pequena *cowbell*, se tornou então parte integrante da configuração dos timbales. Outra parte importante dos timbales é a casca, ou cáscara. Com o seu som característico, os timbales são atualmente usados em muitas bandas de reggae e até música op ocidental, além da salsa. A figura 2 ilustra o ostinato da cáscara geralmente tocado nas timbales.



Figura 2. Pattern da Cáscara.

4.2. Configuração dos Timbales

A configuração dos timbales e conjunto de tambores foi desenvolvida no início da segunda metade do século XX, quando bandas cubanas, influenciados pelo jazz norte-americano, começaram a combinar o som de instrumentos de percussão com o som da bateria. Mais tarde, a criação de Songo (um ritmo criado no final de 1960) fez com que a bateria se tornasse uma parte permanente da música popular cubana moderna. Mas foi no início de 1990 com o aparecimento de um género musical chamado timba, que, progressivamente, mais bateristas (tocando música popular cubana) adicionaram os timbales à sua bateria. A combinação de conjunto de tambores e timbales ganhou muita popularidade durante esse período, e é hoje considerada uma configuração padrão para bateristas que tocam música popular cubana. Os timbales também são usados em situações em que uma só pessoa tem que tocar mais do que um instrumento de percussão, ao mesmo tempo. A configuração básica para um percussionista poderia ser um par de congas e um par de timbales, tocando congas com uma mão e timbales com a outra. Por vezes são adicionados pedais a esta configuração, permitindo ao percussionista imitar secções de percussão completas (Oscar van Dillen,1958) A figura 3 ilustra um Timbale.



Figura 3. O Timbale.

Capítulo 5. Recital *Das Raízes*

1. Traçada - para Balafons, Multi-percussão e Eletrônica. Manuel Brásio, 2016.

Esta peça pretende fundir dois universos musicais muito distintos. A música africana e a música contemporânea com base na tradição percussiva europeia e norte americana. Todo o trabalho composicional foi construído em total colaboração com o solista Rodrigo Cordeiro, de forma a colidir com o trabalho de investigação a que se propõe, assim como de a ajustar a música às suas qualidades e preferências, tanto técnicas como musicais.

A primeira proposta foi a de criar uma peça com três espaços, tanto físicos como musicais, especificamente diferenciados. Uma secção de multipercussão com uma componente performativa que englobasse gesto físico à semelhança do que se passa nos temas de tradição africana. Uma segunda secção que contemplasse os balafons e um pequeno *set* de metais e madeiras, esperando criar um contraponto de dois tipos instrumentação específica onde pudéssemos aprofundar algum material musical que servisse como amostra clara de contraponto entre os dois universos musicais anteriormente referidos. E uma terceira parte para marimba solo, como grande coda, em que se aproveitaria material das duas partes anteriores.

Com o evoluir do processo apercebi-me da aborrecida redundância que aos poucos ganhava forma, como a secção de marimba que pouco trazia ao contexto da obra para além de 5 minutos de material novo - quase um novo andamento, ou na parte das peles com uma serie de frases rítmicas extremamente complexas e sem um sentido natural de ligação ao que pretendíamos inicialmente fazer. O balafon perdia importância quando deveria ser o foco principal e o djembé perdia a sua voz solista numa amálgama de desconstruções motívicas pelas restantes peles. Desta forma, aproveitamos a problemática que surgia para propor uma reformulação da peça com base num pensamento mais indeterminista. Pegaríamos nos motivos mais relevantes escritos até então e construiríamos uma “game piece” onde os motivos estivessem dispostos em

pequenos grupos temáticos e fosse possível gerir a performance de forma livre, consoante a vontade do intérprete no referido momento performativo.

Após algum tempo de experimentação a peça sofreu novas alterações, as quais se mantiveram até a sua estreia. Encontra-se assim dividida em duas partes bem distintas, criando dois mundos mistos habitados pela tradição musical africana e pela modernidade percussiva e eletrónica da música do séc. XXI. Na primeira parte o balafon apresenta toda a sua extensão cromática com um tipo de escrita que pretende soar a improvisação livre, vagueando entre um conjunto de motivos muito semelhantes acompanhados por uma sequência de *samples* de eletrónica controlados pelo intérprete, acabando mais tarde por desaguar num grande solo inspirado num tema tradicional que se constrói aos poucos até esse momento final. Depois de uma pequena ponte, assinalada por um solo de eletrónica marcado por um aglomerado de ressonâncias de temas anteriormente apresentados, segue-se a entrada do solista que assume o segundo *set-up* constituído por um conjunto de 4 peles, no qual deambula num grande mapa de motivos rítmicos acompanhado por um *groove* nitidamente afro que se vai diluindo em direção a uma textura psicadélica que terminando a obra em total *blackout*. Em suma, esta peça conseguiu o que pretendia inicialmente. Unir compositor e intérprete na construção de uma obra que cumprisse as áreas de estudo dos intervenientes. Fundir e confundir a composição e a improvisação unindo estes dois mundos numa performance viva e mutável a cada apresentação.

2- Das Raízes, para Percussões Tradicionais, Rodrigo Cordeiro, 2016.

Este momento interpretado em duo foi idealizado de forma a incluir a maior variedade possível de ritmos tradicionais africanos. Os momentos improvisados são uma das mais-valias de se tocar este tipo de ritmos mas também se salienta o facto de os ritmos poderem ser combinados de forma a criar novos ritmos.

Assim podemos referir:

Ritmo Zaouli - é simultaneamente uma dança e um ritmo que tradicionalmente presta homenagem às mulheres. Atualmente esta dança é realizada também em festas populares, exclusivamente pelo Gouro, um grupo étnico da Costa do Marfim que habita nas regiões de Bouafle, Daloa e Zuenoula. A máscara Zaouli representa a imagem de uma mulher bonita. É sempre um homem que dança sob essa máscara e as mulheres

não estão autorizadas a usá-la. Hoje em dia, é levada para fora da vila para ser usada em todos os tipos de festas realizadas por diferentes famílias. A máscara não é sagrada, mas mundana, pelo que as pessoas não lhe dão oferendas. Quando o dançarino aparece com a máscara, é coberto com um pano. Em seguida o pano é levado por um ajudante, o qual pode ver o trabalho do artista que criou a máscara. Quando o dançarino começa a sentir-se muito quente, ou quando termina sua dança, tira a máscara e todos podem ver o seu rosto.

O ritmo Zaouli é sempre adaptado para a dança, assumindo a forma de um diálogo entre os percussionistas e os bailarinos. Juntos, eles retiram-se para a floresta onde ensaiam novos passos que serão vistos oficialmente apenas nas apresentações públicas. No intervalo, todos os instrumentos tocam em uníssono, em paralelo com os movimentos dos pés dos bailarinos. O princípio da Zaouli é diferente do das outras danças. O bailarino deve conservar uma máscara (a cauda de um animal) e a sequência rítmica (o intervalo) é apenas realizada com os braços e as mãos. Seguidamente repete-se a mesma sequência rítmica com os pés. Ambas as sequências têm de ser exatamente iguais (as pessoas sabem disso e reconhecem imediatamente quando se comete um erro.) As sequências individuais ficam progressivamente mais longas e complexas. O ritmo básico não muda mas oscila entre uma parte binária e ternária. O grupo Zaouli é o orgulho da aldeia porque o ritmo e a dança também denominado Zaouli são deslumbrantes, um espetáculo digno de se ver (keita, 2004).

Keita (*idem*) explica no seu livro *A life for Djembé* que ao longo da sua longa história, o significado de Tiriba mudou várias vezes. Podem ser identificadas três fases. Na fase mais antiga, um grande dançarino chamado Tiriba reuniu um grupo de percussionistas e realizou suas danças. Chamavam-lhe de Tiriba quando ele usava um traje particular. Apesar de não haver dançarinos Tiriba na atualidade, o seu ritmo está ainda bem vivo. Na segunda fase, Tiriba foi tocado após a iniciação das meninas, um rito no qual mães e filhas a celebravam e dançavam juntas. Hoje em dia, na sua terceira fase, o ritmo tornou-se muito popular e é um dos favoritos em todas as festividades. Tiriba pertence ao Grupo Étnico Tradicional Landuma na Costa Oeste da Guiné, na região de Boke e de Boffa. A figura 4 ilustra o ritmo Zaouli.

Zaouli a

The image displays the musical notation for the Zaouli rhythm, organized into five parts: Intro Djembé, Dununba, Sangban, Kenkeni, and Djembé 1. The notation uses rhythmic symbols (dots, crosses, and 'b') on a staff to represent notes and rests. The Intro Djembé part is marked with 'Signal Solo' and 'all'. The Dununba, Sangban, Kenkeni, and Djembé 1 parts are marked with repeat signs (double vertical lines with dots).

Figura 4. Ritmo Zaouli.

Depois da secção em que se toca o Zaouli e Tiribá, de origem africana, segue-se uma secção cubana. Aqui são usados os seguintes ritmos: rumba, songo, bembe e mozambique. Lucas van Merwijk descreveu detalhadamente estes ritmos no seu livro *World Beat* (2016). Em seguida apresenta-se um sumário da sua descrição para cada ritmo de forma a compreender a sua origem e a sua forma musical.

Rumba - São tocados em Cuba um dos três tipos de rumba, Guaguanco, Columbia e Yambú. Guaguanco é o mais popular, com muitas formas e estilos, dependendo da zona do país em que é tocado.

Songo - Este ritmo foi criado pelo percussionista cubano Changuito (1948). O primeiro ritmo Songo que tocou foi interpretado pela banda *Los Van* (1969). Desde então, ele tem sido utilizado por muitos bateristas e foi tocado de diferentes formas. Este ritmo foi criado originalmente para bateria. A figura 5 ilustra este ritmo, tal como é tocado nesta obra.



Figura 5. Ritmo Songo.

Bembe - Este ritmo 6/8 é tipicamente tocado em congas, shekere e campana.

Mozambique - Este ritmo de folclore foi criado pelo percussionista Pello el Afrokan no início dos anos 60 do século XX. Em Nova York, uma maneira diferente de tocar este ritmo tornou-se popular, desenvolvido pela Timbalero Manny Oquendo (1931-2009) durante os seus anos com Eddie Palmieri (1936). Hoje em dia esse padrão é conhecida como *New York Moçambique*. A figura 6 ilustra este ritmo, tal como é tocado nesta obra.



Figura 6. Ritmo Mozambique

Comparsa - ritmo de carnaval folclórico sendo tocado nas ruas de Santiago de Cuba em muitos instrumentos diferentes e com uma variedade de padrões. A figura 7 ilustra este ritmo, tal como é tocado nesta obra.

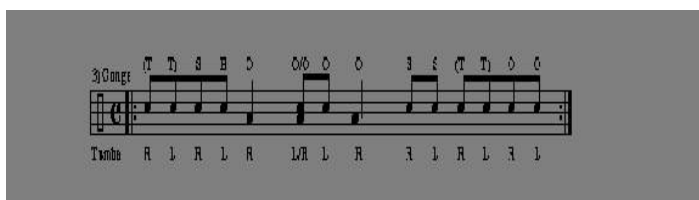


Figura 7. Ritmo Comparsa

3 – Watumbara, para Balafons, Baixo elétrico e Set-up, Bate e Bala, 2016.

Watumbara, é uma obra baseada num ritmo e melodia tradicional africana do Burkina Faso. Adaptado para Balafons, Baixo elétrico e *set-up*, este tema possui uma atmosfera muito própria pois a fusão da sonoridade dos balafons com o baixo elétrico transporta o ouvinte para um estado de espírito acolhedor e contagiante. Por fim, o *set-up* é um complemento ao balafon. Adicionado o prato de choque, caixa, bombo e o prato suspenso, esta variedade tímbrica de instrumentos permite ao intérprete um conjunto de combinações coesas a nível musical.

4 – TimbaTlanTic, Rodrigo Cordeiro, 2016

TimbaTlanTic é um projeto idealizado por mim para a apresentação final de mestrado que paralelamente se desenvolveu num espetáculo que de momento faz em Portugal a sua primeira *tour*. Em TimbaTlanTic esta formação de Salsa mais recente que podemos denominar Timba é constituída por: três Cantores, Piano, Baixo Elétrico, Timbales (+set bateria), Congas, Bongós, Trompete, Saxofone e Trombone.

No decorrer do meu percurso académico na Codarts tive aulas com o baterista Lukas van Merwijk, autor do livro *World beat* (2016). Na secção seguinte descrevem-se sumariamente os ritmos usados em TimbaTlanTic, a partir da sua descrição.

Ritmo Timba - um papel de destaque para o baterista é reservado no estilo de Salsa Cubana conhecido como Timba. Guillermo Barreto (1929) foi um dos principais fundadores deste estilo. Desde então, o ritmo tem vindo a ser muito desenvolvido. Hoje em dia existem muitas maneiras diferentes de tocar, dependendo do estilo individual, mas Timba é geralmente tocado com a clave rumba.

Ritmo Pilon- não é tão amplamente conhecido como outros ritmos cubanos e tem uma agradável melodia. Changuito (1948), talvez o timbaleiro mais conhecido e influente em Cuba, criou também uma adaptação para tocar de bateria a partir do *pattern* do timbale.

Cha Cha cha - um dos ritmos cubanos mais populares que é conhecida em todo o mundo. Criado pelo timbaleiro Enrique Jorin (1950)

Instrumento Bata - Trazido da Nigéria no início de 1800 por meio do tráfico de escravos, os tambores batá são os mais importantes e complexos de todos os vários sistemas de tambores afro-cubanos. Batá são um conjunto de três tambores de progressivo tamanho. Os três juntos são considerados como sendo um instrumento, agindo como um único organismo. O batá literalmente "fala" a língua iorubá e é essencial para rituais particulares e em cerimônias religiosas, considerados sagrados.

Por causa de seus ritmos poderosos e bonitos, os batá têm sido continuamente usados para melhorar a música de dança (Orquestra Revé, Conjunto Libre, Eddie Palmieri, Batacumbele, Conjunto Céspedes), de latin jazz (Irakere, John Santos 'Machete Ensemble, Fort Apache, Conrad Herwig), e até mesmo de música experimental (Herbie Hancock, Laurie Anderson, Kip Hanrahan, Malcolm McLaren).

Os diferentes nomes dos batá são, do maior para a menor, Iyá Illu (em iorubá, literalmente "mãe

batá"), Iototele e Okónkolo. Cada tambor tem dois lados para tocar, sendo a parte maior denominada Enu e a menor Chachá. Os ritmos do Batá são poli-melódicos e com muitos ritmos transversais, difíceis de serem compreendidos devido ao fato de existirem seis melodias nos tambores a serem tocadas ao mesmo tempo. Uma maneira útil de dar sentido a esta eufonia densa é identificar a melodia das "Enus" como a referência primária e dos "Chachas" como secundária. A melodia das "Enus" é semelhante à dos tons abertos que compõem a melodia principal de um conjunto de congas. A melodia dos Chachas, por outro lado, aparece como forma de complemento, proporcionando uma segunda camada de melodias que adiciona profundidade e sabor aos ritmos.

Clave e o principal ciclo de batida (quatro pulsações uniformemente espaçadas) estão distribuídos em duas medidas. Clave é escrita desta forma para facilitar a leitura e para enfatizar a natureza binária do teste padrão chave.

Neste recital, incluem-se os seguintes temas, integrantes do projeto TimbaTlanTic:

5.4.1 A paso doble, Humberto Rios, 1988

Uma peça inspirada em changuin e son, um ritmo popular da parte oriental de cuba, Guantánamo, influenciado pelo povo de Haiti, um ritmo de fusão. A obra passa por

estilos como changuin, charanga, son e montuno (timba). Vincente alejandro nascido em 1988, cantor poeta natural de Cuba, contribuiu para a obra, com uma letra que fala de amor.

“No estoy pa na, no quiero rollo”
dijo una chica y me dio de lao.
Cuatro botones pa mi despojo

y de rastrojo mi soledad.
Rimando verso pensé en soñarte

y fue más dura la realidad
A paso doble te me marchaste
A paso doble te me marchaste
Y a paso doble te vi pasar

Y fue mortal cuando los días
como alfileres se me encajaban.
Quise poner derecha la esquina
como un suicida que no se mata.

Si se lo pierde que tal mañana
cuando la vea ya no me importa

Por apretarme la condenada
Por apretarme la condenada
Poquito a poco se fue de rosca.

Al paso que voy no llego a pronto.
Si es que me dices que valgo un tanto,
no quiero tanto pues me conformo
con el poquito que no me has dao.

Y SE PARTIÓ SU BACARÁ
Y NO ALUMBRÓ
LA LINTERNA ME APAGÓ
LO QUE NO DAS Y LO QUE DOY
SIN QUE LO PIDA

-Ella se fue y me dejó cuatro botones pa mi despojo
y yo me quedo con mi gente que está aquí,
así que vete por allí vete por allí!

-Ya si tu lo ves voy a guarachar bonito y sabroso, seguro no me
equivocé.
Así que mira como gozo, mira como gozo.

AAA LA JARDINERA
QUE SE VAYA CON CUALQUIERA
AAA LA JARDINERA”

5.4.2. La Peligrosa – Alexander Abreu, 1976,

Uma peça de Alexander Abreu interpretada pelo próprio e Havana D 'Primera. Este arranjo foi feito por Marc Bichoff (1973, Alemanha), especialmente para TimbaTlanTic. Havana D'Primera é uma banda de Timba cubana dirigida e fundada por Alexander Abreu em 2008, reconhecido como um dos mais importantes trompetistas da sua geração - enriquecendo a maioria das produções musicais na ilha. A banda foi formada por um coletivo dos melhores músicos e artistas cubano-All-Stars no cenário cubano atual, incluindo não só os músicos dominantes revolucionários da década de 90 do século XX, mas também os mais talentosos músicos dos próximos anos. Alexander estabeleceu-se como um vocalista dominante e como compositor de renome e é considerado um dos músicos cubanos mais versáteis, que fez da sua música uma fusão rítmica e musical fascinante de salsa, jazz, funk e afro-cubana.

Conclusão

A realização deste projecto artístico permitiu-me aprofundar o meu conhecimento de percussão, no uso de novos instrumentos, técnicas, improvisação e composição. Mas talvez a parte social da prática da música tradicional africana e cubana fosse um dos aspectos mais novos e significativos da minha aprendizagem. Ou seja, tive de aprender a manter a concentração e o foco no momento de aprender o instrumento, mas também a ganhar a consciência de que tudo o que nos rodeia, a experiência de vida, os costumes e as particularidades de cada cultura abrem horizontes a um performer e modificam a sua forma de tocar.

A ausência de mestres cubanos e africanos nas escolas superiores de música que frequentei fez com que o trabalho fosse mais difícil e com que o ganho da minha autonomia fosse mais tardio. No entanto, o contacto com os mestres que me proporcionaram, através dos seus contactos institucionais, permitiu-me obter a autonomia técnica e artística necessária para iniciar um futuro na performance contemporânea e tradicional africana e cubana.

As técnicas de percussão contemporâneas foram uma mais-valia para a aprendizagem em outros âmbitos. Por exemplo, a técnica de caixa francesa, a técnica Moeller, a técnica Stevens ou a técnica Burton, são alguns exemplos dessa adaptação mas também será necessário referir a versatilidade adquiri ao tocar vários instrumentos, alguns deles em *set-up* bem como, obviamente, a capacidade de interpretação escrita e oral de partituras.

Espero que este projecto possa contribuir para um maior conhecimento e divulgação da música tradicional africana e cubana e das possibilidades da música de fusão para a (re)criação de um conceito artístico.

Referências bibliográficas

Arom, S. (1991). *African Polyphony & Polyrhythm : Musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Evans, B. (1960). *Authentic Conga Rhythms*. New york: Henry Adler.

Fabião, T. (2014). *Danças Africanas e Interculturalidade em Portugal*. Braga: APPCDM.

Gil, S. (2015). The Origins of Cuban Music and its Cultural and Spiritual Importance Within the Cuban Diaspora Community. *Inquiries Journal/Student Pulse*, 7 (10). Retrieved from <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1191>.

Hahnfeld, D. (2009). *Timbales in cuban music*. Netherlands: Codarts University of the Arts.

Hernandez, Horacio “El Negro” (2005). *Conversations in Clave: The Ultimate Technical Study of Four-Way Independence in Afro-Cuban Rhythms (DVD)*. Alfred Music. <http://www.alfred.com/Browse/Formats/DVD.aspx>

Keyta, M. e Billmeier, U. (2004). *A life for the djembe*. Kirchhasel-Uhlstädt:Arund-Verlag.

Nas, P. (2012). *West African Percussions: Box notation* [collected rhythm transcriptions].

Retrieved from <https://djembefoley.files.wordpress.com/2012/03/african-rhythms.pdf>.

Van Merwijk, L. (2016). *World Beat, World Rhythms for Drum Set*. The Netherlands: Tam Productions.

Partituras

Brásio, M. (2015). Traçada. Partitura não editada. Cordeiro, C.

(2015). Tunkatunkate. Partitura não editada. Cordeiro, C. (2015).

ÓculosdeVeraoPerto. Partitura não editada. Cordeiro, R. (2015).

Embaralhar Sonsornet. Partitura não editada.

Sítios da internet sobre música e danças africanas consultados ao longo do ano lectivo de 2014-2015

<http://www.donaba.net/> <http://www.mandebala.net/>

http://chantshistoiremande.free.fr/Accueil_ENG/index2.htm