

Marcos Branda Lacerda (USP)

Uma revisão do *tresillo* e os contextos rítmicos africano e afro-americano

Em seu importante trabalho sobre o samba e suas transformações no século XX, Carlos Sandroni sentiu a necessidade de arrolar um conjunto básico de elementos musicais africanos para auxiliar na definição de traços de estilo do gênero brasileiro (Sandroni, 1981). Desfilam pelas primeiras páginas de seu livro conceitos como *timeline*, metricidade e contrametricidade, imparidade métrica, métrica aditiva e divisiva. São listados trabalhos marcantes de pesquisadores devotados ao entendimento do fenômeno musical no continente africano, como Simha Arom (1985), Arthur M. Jones (1959), Nketia (1974) e Gerhardt Kubik (1979). Sandroni realizou o experimento de aplicar preceitos teóricos de natureza africanista em material que se supõe ser um tipo de extensão daqueles estilos. Fica sugerido que no samba teria subsistido a prática da *timeline*, uma figura rítmica que determina a métrica básica de uma peça musical, de acordo com o que se sabe sobre vários estilos africanos. O *tresillo* é inicialmente cotejado com elementos rítmicos correlatos de outros estilos. Aparecem aí o ritmo de habanera e o *quintillo* (Cuba), os ritmos Gahu (ewe), Gobahun (fon), Avania (candomblé) e o *standard pattern* em sua versão binária (África). Este último padrão rítmico, posto em sua versão ternária, possui uma importância acentuada pela frequência com que aparece em diversos repertórios (África em geral, Cuba e Brasil). São mencionadas algumas passagens do trabalho de Argeliers Léon que buscam atestar o *tresillo* e o *quintillo* como uma produção própria da participação dos negros dentro da música de baile - o *danzón* - daquele país. A menção ao *standard pattern* nos leva então a sua versão ternária, que aparece no Brasil no Toque de Alujá e na África em Kiriboto do repertório lorubá e em muitos outros eventos. Assim como o *tresillo*, o *standard pattern* aparece na discussão sobre a chamada *imparidade métrica*. Este conceito foi desenvolvido por Arom e aplica-se igualmente a configurações formadas por grupos de durações diferentes, mas divididas hipoteticamente por um eixo central com duas metades de mesmo número de pulsos. Trata-se de configurações regidas por um princípio de aditividade, constituídas portanto por grupos assimétricos que somam um número par de pulsos. O exemplo de Arom (1985, p. 429) dentro da duração total de oito pulsos é basicamente o mesmo do *tresillo*: $(\underline{2}+1) + (\underline{2}+1) + (\underline{1}+1)$. O pesquisador acentua a primeira articulação de cada grupo, construindo conseqüentemente a configuração aditiva $(3+3+2)$. As duas metades, embora de mesma duração, não são simetricamente *preenchidas*. O fato de tratar-se de configurações com uma extensão geral de um número par de pulsos não é tudo: suas metades deve também se constituir de metades pares. Isso nos leva a concluir que pode estar em jogo não apenas princípios de construção figural, mas também a realização métrica de uma determinada peça. Isto é, no procedimento de imparidade

rítmica, trata-se da construção de grupos de 2 e 3 pulsos dentro de extensões métricas de 8, 12, 16 e 24 pulsos. Temos aí portanto o conjunto de extensões métricas (compassos) com que se dá o fenômeno musical africano. O problema se dá quando colocamos o standard pattern em relação à dança, ao chocalho na música ewe ou às linhas dos tambores suporte de Alujá e Kiriboto. Aí dissolvem-se suas marcas aditivas em benefício da divisibilidade. Isso é revelado inclusive pela maneira de transcrição dos diversos trabalhos que abordam estes exemplos. A assimetria do tresillo e do standard pattern vale apenas para a configuração em si mesma, mas não para seu efeito no interior da textura rítmica total de peças determinadas.

A review of the tresillo and the African and African American rhythmic contexts

In his important work on samba and its transformations in the twentieth century, Carlos Sandroni felt the need to list a basic set of African musical elements to assist in defining style traits of the Brazilian genre (Sandroni, 1981). Parade through the front pages of his book concepts such as *timeline*, *metricity* and *countermetricity*, *metric impairment*, additive and divisive metric. Notable works by researchers devoted to understanding the musical phenomenon on the African continent are listed, such as Simha Arom (1985), Arthur M. Jones (1959), Nketia (1974) and Gerhardt Kubik (1979). Sandroni carried out the experiment of applying theoretical precepts of an Africanist nature to material that is supposed to be an extension of those styles. It is suggested that in samba the practice of the *timeline* would have subsisted, a rhythmic figure that determines the basic metric of a musical piece, according to what is known about various African styles. The *tresillo* is initially collated with related rhythmic elements of other styles. There appear the rhythm of habanera and quintillo (Cuba), the rhythms Gahu (ewe), Gobahun (fon), Avania (candomblé) and the standard pattern in its binary version (Africa). This last rhythmic pattern, put in its ternary version, has its importance accentuated by the frequency with which it appears in various repertoires (Africa in general, Cuba and Brazil). Some passages of the work of Argeliers Léon that seek to attest the tresillo and quintillo are mentioned as a production proper of the participation of the blacks in the music of the ball - the danzón - of that country. The mention of the standard pattern then brings us to its ternary version, which appears in Brazil in the Alujá Play and in Africa in Kiriboto's Yoruba repertoire and in many other events. Like tresillo, the standard pattern appears in the discussion of the so-called metric impairment. This concept was developed by Arom and applies equally to configurations formed by groups of different durations, but hypothetically divided by a central axis with two halves of the same number of pulses. These are configurations

governed by an additive principle, thus consisting of asymmetric groups that add up to an even number of pulses. Arom's example (1985, p. 429) within the total duration of eight pulses is basically the same as tresillo: $(2 + 1) + (2 + 1) + (1 + 1)$. The researcher emphasizes the first articulation of each group, consequently constructing the additive configuration $(3 + 3 + 2)$. The two halves, although of the same length, are not symmetrically filled. The fact that these are configurations with a general extension of an even number of pulses is not everything: their halves must also consist of even halves. This leads us to conclude that not only principles of figural construction but also the metric realization of a particular piece may be at stake. That is, in the rhythmic impairment procedure, it is the construction of groups of 2 and 3 pulses within metric extensions of 8, 12, 16 and 24 pulses. Thus we have the set of metric extensions (compasses) with which the African musical phenomenon occurs. The problem arises when we set the standard pattern in relation to dance, the rattle in ewe music or the support drum lines of Alujá and Kiriboto. Then their additive marks dissolve for the sake of divisibility. This is even revealed by the manner of transcription of the various works that address these examples. The asymmetry of the tresillo and the standard pattern applies only to the configuration itself, but not to its effect within the total rhythmic texture of particular pieces.

Una revisión del Tresillo y los contextos rítmicos africanos y afroamericanos

En su importante trabajo sobre la samba y sus transformaciones en el siglo XX, Carlos Sandroni sintió la necesidad de enumerar un conjunto básico de elementos musicales africanos para ayudar a definir los rasgos de estilo del género brasileño (Sandroni, 1981). Desfile por las primeras páginas de los conceptos de su libro, como la *línea de tiempo*, la métrica y la contrametricidad, el *deterioro de la métrica*, la métrica aditiva y divisiva. Se enumeran obras notables de investigadores dedicados a comprender el fenómeno musical en el continente africano, como Simha Arom (1985), Arthur M. Jones (1959), Nketia (1974) y Gerhardt Kubik (1979). Sandroni llevó a cabo el experimento de aplicar preceptos teóricos de naturaleza africanista al material que se supone que es una extensión de esos estilos. Se sugiere que en samba la práctica de la línea de tiempo habría subsistido, una figura rítmica que determina la métrica básica de una pieza musical, de acuerdo con lo que se sabe sobre varios estilos africanos. El tresillo se clasifica inicialmente con elementos rítmicos relacionados de otros estilos. Aparecen el ritmo de habanera y quintillo (Cuba), los ritmos Gahu (oveja), Gobahun (fon), Avania (candomblé) y el patrón estándar en su versión binaria (África). Este último patrón rítmico, puesto en su versión ternaria, tiene una importancia acentuada por la frecuencia con la que aparece en varios repertorios (África

en general, Cuba y Brasil). Algunos pasajes de la obra de Argeliers Léon que buscan atestiguar el tresillo y el quintillo se mencionan como una producción propia de la participación de los negros en la música de baile, el danzón, de ese país. La mención del patrón estándar nos lleva a su versión ternaria, que aparece en Brasil en la obra Alujá Play y en África en el repertorio yoruba de Kiriboto y en muchos otros eventos. Al igual que el tresillo, el patrón estándar aparece en la discusión del llamado deterioro métrico. Este concepto fue desarrollado por Arom y se aplica igualmente a configuraciones formadas por grupos de diferentes duraciones, pero hipotéticamente dividido por un eje central con dos mitades del mismo número de pulsos. Estas son configuraciones gobernadas por un principio aditivo, que consiste en grupos asimétricos que suman un número par de pulsos. El ejemplo de Arom (1985, p. 429) dentro de la duración total de ocho pulsos es básicamente el mismo que tresillo: $(2 + 1) + (2 + 1) + (1 + 1)$. El investigador enfatiza la primera articulación de cada grupo, construyendo en consecuencia la configuración aditiva $(3 + 3 + 2)$. Las dos mitades, aunque de la misma longitud, no están simétricamente llenas. El hecho de que se trate de configuraciones con una extensión general de un número par de pulsos no lo es todo: sus mitades también deben consistir en mitades pares. Esto nos lleva a concluir que no solo los principios de construcción figurativa sino también la realización métrica de una pieza en particular pueden estar en juego. Es decir, en el procedimiento de deterioro rítmico, es la construcción de grupos de 2 y 3 pulsos dentro de extensiones métricas de 8, 12, 16 y 24 pulsos. Así tenemos el conjunto de extensiones métricas (compassos) con las que ocurre el fenómeno musical africano. El problema surge cuando establecemos el patrón estándar en relación con el baile, el traqueteo en la música de oveja o las líneas de batería de apoyo de Alujá y Kiriboto. Entonces sus marcas aditivas se disuelven en aras de la divisibilidad. Esto se revela incluso por la forma de transcripción de los diversos trabajos que abordan estos ejemplos. La asimetría del tresillo y el patrón estándar se aplica solo a la configuración misma, pero no a su efecto dentro de la textura rítmica total de piezas particulares.