

O minimalismo de Steve Reich e a música africana

Marcos Branda Lacerda (USP)¹

Resumo: Steve Reich colaborou para a criação do minimalismo baseando-se em princípios construtivos da música africana. Em 1971, ele publicou um texto no qual ele apresenta resumidamente duas peças do repertório Ewe do sul de Gana. O presente trabalho oferece uma curta análise destas peças sob o foco de pesquisadores africanistas. Em seguida, é feito um paralelo entre elas e as peças minimalistas *Vermont Counterpoint* para 11 flautas e *Música para 18 instrumentos*. Pode-se apreciar a forma sensível como o compositor aplica procedimentos ritmicos africanos, mesmo sem formular exaustivamente preceitos teóricos desse estilo. Isto se aplica particularmente na construção de *Vermont Counterpoint*. **Palavras-chave:** Música Africana. Música Ewe. Minimalismo. Steve Reich.

Title: Tradução do título para o inglês. Use estilo “abstract – EITAM”.

Abstract: Steve Reich collaborated in the creation of minimalism based on African music. In 1971, he published a text in which he briefly presents two pieces from the ewe repertoire of southern Ghana. The present article makes a small analysis of these pieces under the focus of Africanist researchers. Then a parallel is made between them and the minimalist pieces *Vermont Counterpoint*, for 11 flutes, and *Music for 18 Instruments*. What can be seen is that even without theoretically formulating African rhythmic characteristics, the composer is extremely sensitive in the application of African procedures. This is particularly true in the construction of *Vermont Counterpoint*.

Keywords: African Music. Ewe Music. Minimalism. Steve Reich

Apesar das muitas formas com que a música africana inspira compositores pelo mundo e empresta suas características às mais diversas manifestações musicais no ocidente, é talvez o minimalismo em sua vertente rítmica que guarda entre os estilos eruditos a maior semelhança com essa matriz étnica. Steve Reich, um de seus fundadores, chegou a realizar uma visita à África para ver de perto a maneira como se organizava a música naquele continente. Ele certamente se beneficiou de uma tradição de intercâmbio acadêmico entre os Estados Unidos e centros de pesquisa em

¹ branda.lacerda@gmail.com

Gana. Sua visita foi celebrada com a redação de um artigo que nos permite entrever o tipo de influência exercida pela música africana na realização de suas ideias².

Gahu e Agbadza

Gahu e Agbadza foram as peças pinçadas no repertório Ewe de Gana para a abordagem do compositor. O tradicional conjunto percussivo ewe é composto para a execução de Gahu pelos tambores de apoio *kaganu*, *kidi* e o *sogo*, somados a campana *gankogui* e ao chocalho *axatse*. A parte solista é executada pelo tambor grave (*ag*)*boba*, ou, alternativamente, pelo *atsimevu*. O exemplo 1 dá informações essenciais sobre a construção textural da peça acrescida de um elemento motivico importante do tambor solista. A transcrição aqui empregada é a do pesquisador norte-americano David Locke, que anos mais tarde dedicou a esta peça um extenso trabalho³.

The image shows a musical score for the piece 'Gahu'. It consists of seven staves, each representing a different instrument or vocal part. The staves are labeled as follows: Gankogui, Axatse, Kaganu, Kidi, Sogo, and Lead. The Gankogui staff has a 'repeat ad lib' instruction. The Kidi staff has a 'Begin' instruction. The Sogo staff has 'Begin' and 'End' instructions. The Lead staff has 'Lead', 'End', and 'Begin' instructions. The lyrics are written below the notes on each staff. The time signature is 4/4.

Ex. 1 – Textura rítmica básica de Gahu com trecho do master drum (Locke)

² REICH, Steve. "Gahu, a Dance of the Ewe Tribe in Ghana." In *Writings on Music*. New York: New York University Press, p. 29-37, 1975.

³ LOCKE, David. *Drum Gahu*. New Hampshire: White Cliffs Media, 1998, p. 78.

A textura musical básica de Gahu consiste em cinco padrões fixos nas partes superiores. Estas partes são associadas no exemplo 1 a um pequeníssimo trecho da parte do tambor solista, aqui denominado de *Lead*. Um elemento não representado no exemplo é a sequência de beats do metro de 4/4. (A gravação apresentada pelo autor possui uma segunda campana que executa esta sequência.) A notação tenta captar - com certo exagero - um senso métrico típico do pensamento ewe: as linhas do gankogui e do axatse sugerem um fraseamento que parte da segunda articulação do padrão em direção à sua primeira articulação. Ambas as partes auxiliam na compreensão do primeiro tempo de cada unidade métrica, mas acentuam também os contratempos. O kaganu colabora também na acentuação dos contratempos, mas é uma parte fundamentalmente neutra com relação ao metro. As partes do kidi e do sogo são deslocadas em relação ao início da unidade métrica de quatro tempos. Ambas podem ser entendidas como a sucessão de duas figuras de dois tempos. No kidi a figura total se inicia no último contratempo da unidade métrica estabelecida pela campana; no sogo, a figura correspondente inicia-se sobre o segundo tempo. Finalmente, na parte do tambor solista está representada uma importante figura de grande recorrência que se inicia no terceiro tempo da unidade métrica de 4/4.

Teríamos em Gahu uma polimetria que consiste na superposição dos seguintes elementos rítmicos: a) um metro básico referencial cujo início é expresso pela articulação-alvo das figuras do gankogui e do axatse; b) um metro estabelecido pelo kidi com início no último contratempo do metro básico; e c) um metro estabelecido pelo sogo e iniciado no segundo tempo da unidade métrica básica. Note-se além disso que mesmo havendo uma linha referencial básica manifestada principalmente na parte da campana, o arranjo interno desta parte salienta muito mais a posição de contratempo, reforçada ainda pela parte do kaganu. Apesar do defasamento entre as partes, a maioria destas medidas possui individualmente a semínima como valor de divisão agrupado em sequência de quatro unidades. O kaganu nos parece sincopado em relação a esta marca, o que não neutraliza necessariamente o efeito referencial desta sequência de semínima; apenas o kidi aparece em uma relação de deslocamento.

Além desta profusa constelação métrica, existe em Gahu a possibilidade do uso de processos de construção rítmica mais intrincados. Trata-se da hemíola (ou *cross rhythm*), criada pela derivação de uma sequência a partir das primeiras articulações do padrão da campana. O exemplo 2 mostra esquematicamente a possibilidade da formação de hemíolas com a superposição de uma sequência de colcheias pontuadas com

a sequência de semínima.⁴ Aqui se dá entre as camadas B e C uma hemíola na razão de 4:3.

The image shows three staves of musical notation labeled A, B, and C. Staff A is titled 'Gankogui' and contains a sequence of rhythmic figures. Staff B and C are positioned below A, with vertical dashed lines indicating rhythmic alignment. The notation includes various note values and rests, illustrating the complex polyrhythmic structure of the piece. A 'repeat ad lib' instruction is placed above the end of staff A.

Ex. 2 – Esquemas rítmicos (hemíola) possíveis em Gahu (Locke)

Em 1971, Steve Reich publicou um pequeno estudo sobre alguns ritmos africanos. O exemplo 3 apresenta sua versão de Gahu.⁵ Nele podemos notar uma identidade absoluta com o exemplo 1 nas partes do *gankogui*, *axatse* e *kaganu*. Na parte do *kidi* nota-se uma densidade ligeiramente menor na versão de Reich, mas prevalece a identidade rítmica entre as duas versões no que concerne inclusive à posição em contratempo da articulação seguinte à articulação “-d’” (a partir da primeira figura do *kidi* do exemplo de Reich). Na parte do *sogo* é mantida também uma identidade rítmica e métrica, embora a versão com pausas de Locke permita uma divisão do padrão total em duas figuras. Finalmente, ambas as versões apresentam a parte do tambor solista com uma figura muito semelhante.

The image displays six staves of musical notation for Steve Reich's 'Gahu'. The staves are labeled from top to bottom: GONG, RATTLE, KAGAN, KIDI, SOGO, and AGBOBA (Master). Each staff contains a complex rhythmic pattern with various note values and rests, illustrating the intricate polyrhythmic structure of the piece.

Ex. 3 – Gahu na transcrição de Steve Reich

⁴ Exemplo de Locke, op. cit., p. 25.

⁵ V. Steve Reich, 1975, p. 33.

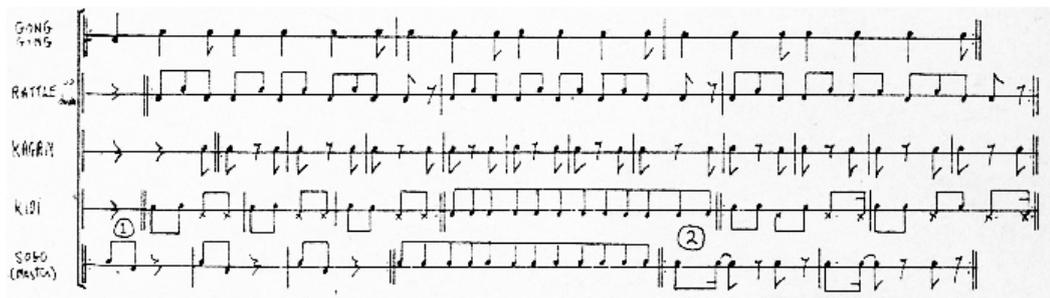
A despeito das diferenças de notação entre estas duas versões de Gahu, verifica-se de maneira geral uma semelhança bastante acentuada entre elas no que concerne à estrutura metro-rítmica. Certamente, a maior diferença consiste na concepção textural do kidi, que em Reich é um pouco menos densa. Aí também a forma de encaixe da parte do sogo (e também do agboba) denotam mais claramente a importância do valor da colcheia pontuada do início do padrão do gankogui e do axatse. Mas a sistematicidade de Reich na inserção das barras de compasso como marcação do início da métrica de cada parte elimina um elemento rítmico importante da música africana e da música em geral: a síncopa. Certamente essa notação é inadequada para o defasamento de apenas um pulso na parte do master drum; da mesma forma, as barras na parte do kagan induzem a um entendimento de deslocamento permanente do beat que serve de referência métrica geral.

Mas, como dito acima, a notação de Reich coloca em destaque um valor rítmico importante já sugerido no esquema de Locke do exemplo 2: a colcheia pontuada. Note-se que este valor corresponde às duas primeiras articulações do gankogui e é ainda diretamente reforçado na parte do kidi através da articulação representada pela semicolcheia isolada. Note-se que a segunda articulação do padrão do gankogui é replicada em todas as demais partes. A hemíola sugerida na relação entre os níveis B e C no exemplo 2 passa a ser menos abstrata. Esta relação será importante na música de Reich.⁶

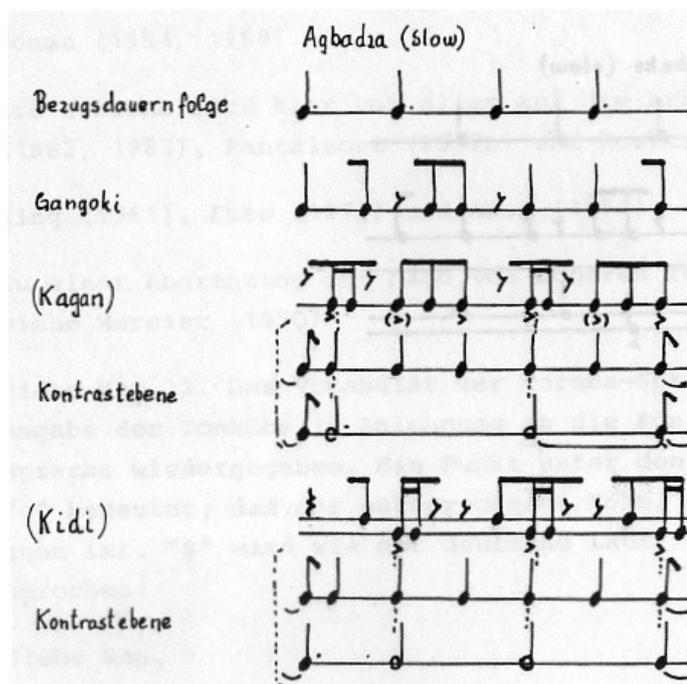
*

Um outro ritmo relevante da cultura musical ewe estudado por Reich é a conhecida peça Agbadza. Os exemplos 5 e 6 apresentam a transcrição de Reich (p. 35), e minha própria transcrição (LACERDA, 1988, p. 200; e LACERDA, 1990).

⁶ Não poderia deixar de citar aqui um ritmo no repertório brasileiro de candomblé bastante semelhante a Gahu. Trata-se da parte do agogo do toque de Avania, na qual a última articulação é antecipada para a posição do beat, tornando-se então ela própria a articulação-alvo da configuração. Esse mesmo ritmo do gan constitui a chamada *clave* cubana e possui o nome de Kpanlogo na música gã (e não ewe) de Gana, cf. Kofi Agawu (2003, p. 76).



Ex. 5 – Gahu na transcrição de Steve Reich



Ex. 6 – Agbadza transcrita por Lacerda

A parte do kagan da transcrição de Reich descreve algo semelhante ao que faz esse mesmo tambor em Gahu. Trata-se da execução de duas articulações sincopadas em relação ao ponto de inserção de cada beat, expresso aqui pela semínima pontuada. Pela colocação da barra, concluímos que há um acento na segunda articulação desta figura. Nada disso aparece em minha transcrição expressa no exemplo 6. Aí é articulada sucessivamente uma figura em 3/4 a partir do segundo pulso do padrão do gankogi. A parte do kidi na transcrição de Reich possui um nível bastante expressivo de variabilidade, revelando uma realidade improvisatória excepcional e pouco comum para um tambor de apoio. Em minha transcrição, este mesmo tambor apresenta regularmente uma figura em 2/4 a partir do segundo beat de cada

ciclo. No exemplo 6, a parte do kidi estabelece uma hemíola na razão de 4:3 a partir do segundo beat.

*

Trata-se aqui de repertório musical que reúne alguns dos mais intrincados recursos de construção da música africana em geral. Ambas as peças são formadas por partes fixas em contraste permanente com a parte solista. Dá-se o nome de timeline à parte da campana, que se constitui de uma figura longa com um valor métrico referencial e constante. Sempre audível, esta configuração regula a inserção das figuras que constituem as demais partes de apoio e do solista. Com exceção do chocalho, quase todas as figuras estão deslocadas em relação à parte da campana.

Quanto aos valores rítmicos estruturalmente relevantes, constata-se a presença de um pulso constante e comum a todas as partes. O valor de pulso é a semicolcheia em Gahu e a colcheia em Agbadza. Acima deste valor há o beat: um valor binário para Gahu (a semínima) e, um valor ternário para Agbadza (a semínima pontuada). O beat não possui valor absoluto na regulação de todas as partes.⁷

Em Gahu, na parte do kidi, forma-se um nível referencial permanente e conflitivo; trata-se de um caso de *sincope consistente* com a camada principal de beats, presente na timeline e em outras partes. A parte do kidi pressupõe um deslocamento métrico definitivo na inserção de seus próprios beats. Quanto à parte do kagan, talvez fosse necessária a presença de um acento sobre a primeira articulação de cada grupo para darmos crédito à notação de Reich com o uso da barra de compasso. Em Gahu, o kidi estabelece relação de deslocamento à sequência principal de beats e é portanto deslocado também do metro principal de 4/4. Para Locke essa métrica se inicia ao final da unidade métrica principal e para Reich ela se inicia na metade do metro referencial. Já o sogo transcorre de acordo com a camada principal de beats mas define um metro (também de 4/4) deslocado para o terceiro beat da camada principal de beats derivada da parte da campana. A parte do master drum na transcrição de Locke transcorre igualmente de acordo com a sequência principal de beats, mas possui ainda um outro ponto de inserção métrica. A notação do master drum em Reich acaba por revelar um certo absurdo, na medida em que, com colocação da barra, interpreta os

⁷ Deu-se ao beat também a denominação de *valor metronômico*, equivalente ao que se entende sob essa expressão na cultura ocidental. É recente a compreensão de que africanos não desfrutaram necessariamente do mesmo beat durante uma mesma execução musical.

valores desnecessariamente na forma aditiva: 3 + 4 + 4 + 5.⁸ Nada impede na África que uma referência métrica tenha início na pausa!

Essa mesma exuberância se dá com relação a Agbadza, uma peça do repertório ewe que transcorre de acordo com uma camada de beats ternários. No exemplo 6, o kagan apresenta uma figura em 3/4 a partir do segundo pulso do metro principal de 12/8. A parte do kidi é formada por uma figura em 2/4 que poderia ter seu início no último pulso de cada unidade métrica, de maneira equivalente à parte de kidi no contexto binário de Gahu. A parte solista relativa ao exemplo 6 caberá ao sogo, que fará referência frequentemente às condições rítmicas estabelecidas pelo kagan, cf. LACERDA (1990).

*

Steve Reich - *Vermont counterpoint* e *Music for 18 instruments*⁹

Pouco antes da publicação de seu trabalho sobre a experiência na África, Reich formulara o seguinte pensamento:

... Haverá uma ressurreição de escolas de música mediante a oferta de instrução na teoria e na prática de todas as músicas do mundo. [...] Bailarinos eruditos ... serão substituídos por jovens músicos e bailarinos que saberão re-unificar música rítmica como uma elevada forma de arte. O pulso e o conceito de centro tonal claramente definido vão re-emergir como fontes básicas da música nova.¹⁰ (1975, p. 28)

Os exemplos acima representam uma miríade de estímulos rítmicos sob a manutenção de um elemento mínimo constante: o pulso. Reich assimila essa característica da música africana para a construção de seu próprio estilo e lhe atribui um caráter ideológico e uma importância definitiva. Ele concede

⁸ Ainda que absurda, essa interpretação é aceita por alguns pesquisadores. Isso significaria dizer que na África não há como uma unidade métrica se iniciar por pausa ou por uma articulação sem acento métrico!

⁹ Me baseei em experiências pessoais para a escolha das obras de Reich aqui mencionadas: Realizei para WDR - Koeln (Radio do Oeste Alemão em Colônia) um programa radiofônico que abordava paralelismos entre a obra de Reich e a música Ewe por ocasião da estréia em Colônia de *Desert Music* em 1984. Participei também da montagem de *Vermont Counterpoint* para o CD de Carin Levine *Flöten ohne Grenzen (Flutes Without Borders)*, Musicaphon M 55710, 1998.

¹⁰ "... Music schools will be resurrected through offering instruction in the practise and theory of all the world's music. [...] Serious dancers ... will be replaced by young musicians and dancers who will re-unite rhythmic music and dance as a high art form. The pulse and the concept of clear tonal center will re-emerge as basic sources of new music" (1975, p. 28).

exclusividade a seu interesse por culturas musicais étnicas, mas desconsidera o fato de que mesmo nelas o pulso ou o diatonismo não possuem validade absoluta. É como se a música africana passasse aqui a exercer o papel de “todas as culturas musicais do mundo...”; na verdade, o compositor simplesmente elege o pulso e o diatonismo como elementos fundamentais em suas obras.

Vimos nos exemplos acima que os africanos, a partir do pulso, constroem figuras metricamente regulares que atuam em sobreposição. O mesmo pulso é comum a todas estas figuras, mas elas divergem relativamente a dois outros valores referenciais: o beat e o ponto de inserção métrica revelado na relação com o padrão da campana. Vejamos como se comportam estes parâmetros na construção das duas primeiras partes de *Vermont Counterpoint*.

A peça, escrita para 11 flautas, das quais uma solista, se inicia de maneira gradual com uma figura composta pelas sete notas diatônicas distribuídas em um compasso de 3/4. Essa figura é logo contraposta à flauta solista que reproduz grupos sempre distintos extraídos da figura completa. A cada vez que se forma uma nova figura parcial, ela passa a ser executada em seguida por uma flauta gravada. Rapidamente, a figura é logo expandida em mais uma unidade métrica de 3/4. Essa proporção métrica formada pela agregação de duas unidades métricas de 3/4 valerá para a peça toda. Dessa maneira, um primeiro momento cabal da peça se dá quando essa figura em sua versão completa de extensão de dois compassos, é reproduzida totalmente nas três flautas em dó.

Para a construção desse bloco formado pela figura completa articulada nas três partes instrumentais é criado um defasamento regular. A partir daí, estes segmentos e outros de mesma extensão métrica serão executados simplesmente na forma de repetição.

O exemplo 7 apresenta as partes centrais das flautas em dó. Elas possuem protagonismo em toda primeira parte da obra. Note-se a presença de apenas uma nota com o valor acima do pulso: o sol. Ele é alcançado por um movimento regular ascendente de um grupo que poderia ser percebido como uma anacruze. A nota sol passa a predominar nas três flautas em razão do movimento melódico, da inserção regular, da duração e do registro. Desta forma, criam-se dois níveis distintos de percepção metro-rítmica. O primeiro se constitui da sequência de semínimas que regula a construção de toda a configuração - o tactus; o segundo nível se constitui de uma sequência secundária (e “incompleta”) de colcheias pontuadas, criada a partir da alternância da nota sol. Mas aqui, o que é secundário torna-se

perceptualmente principal. Observe-se o cuidado do compositor de expandir essa sequência secundária da nota sol através da continuação melódica na segunda metade da figura completa: a cada tempo de colcheia pontuada é inserida uma nova nota sol. No entanto, estas notas possuem a mesma duração de um pulso das demais notas e estão inseridas em um registro de várias outras ocorrências. Elas já não se distinguem das demais notas a seu redor. A percepção é induzida para o movimento melódico geral. Ainda assim, forma-se uma hemíola na razão 6:4 a partir do segundo tempo da primeira unidade métrica de 3/4, cf. esquema do exemplo 11.



Ex. 7 – Steve Reich, *Vermont Counterpoint*, extrato da parte I

A parte seguinte é introduzida subitamente após um rápido enxugamento da textura. Ela é anunciada previamente pela flauta solo, cuja melodia passa então para o primeiro flautim. As três flautas em dó permanecem juntas e compactas. A nota sol é então substituída pela nota mi, articulada então por quatro vezes seguidas a partir do primeiro flautim. Flautins e flautas em dó ressaltam com este mi novamente uma sequência de articulações de colcheias pontuadas introduzida pela anacruze de quatro notas no primeiro flautim. Nas flautas aparece o dó agudo em paralelo que não chega a ganhar o protagonismo. A sequência de quatro colcheias pontuadas não é completada coerentemente, predominando o movimento de pulsos na segunda parte da configuração melódica.



Ex. 7 – Steve Reich, *Vermont Counterpoint*, extrato da parte II

Para concluir, trago aqui um trecho escolhido quase ao acaso da bela *Music for 18 Instruments* de Steve Reich. Trata-se da passagem entre as partes V e VI, quando se desenrolara pouco mais da metade da composição de cerca de uma hora de duração. A peça, como um todo, é caracterizada por discretas alterações contínuas de padrões bastante homogêneos. Na parte VI, entram de maneira súbita as maracas, assim como as partes dos xilofones passam de um padrão predominante de grupos de dois pulsos para grupos de três pulsos, isto é, uma relação de justaposição de seis valores referenciais de dois pulsos, para quatro valores de três pulsos. Trata-se portanto do mesmo fenômeno de cross rhythm numa relação de justaposição. Compare-se os exemplos 9 e 10, dos quais ficam fora alguns instrumentos.

Nestes dois momentos tem lugar o padrão desenhado pelas marimbas 1 e 2 e por outros instrumentos alternadamente. Estes padrão é em (quase) tudo paralelo ao standard pattern, isto é, trata-se da configuração que serve de timeline à peça Agbadza, descrita nos exemplos 5 e 6. Essa timeline de doze pulsos é extremamente importante na África em geral; ela contém um conjunto de relações rítmicas que dá lugar a leituras diversas. Sob a manutenção do mesmo pulso, o exemplo 10 contém a sobreposição de grupos de dois pulsos (maracas) e três pulsos (xilofones), formando uma relação de hemíola na razão de 6:4. Os pianos 3 e 4 (aqui não representados) demarcam apenas o intervalo de 12 pulsos em duas metades de 6 pulsos. Mas os pianos 1 e 2, marimbas e clarinetes sugerem ocupar o intervalo total de 12 pulsos como uma figura em 6/4.

The image shows a musical score for five instruments: Vibraphone (Vib.), Xylophone 1 (Xylo. 1), Xylophone 2 (Xylo. 2), Maracas 1 (Mar. 1), and Maracas 2 (Mar. 2). The score is in 6/4 time and covers measures 389 and 390. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Vibraphone part consists of two whole notes, one in measure 389 and one in measure 390. The Xylophone 1 and Xylophone 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes in pairs, with a slash indicating a rest in measure 390. The Maracas 1 and Maracas 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with a slash indicating a rest in measure 390. The measure numbers 389, 390, and 391 are indicated at the top of the score.

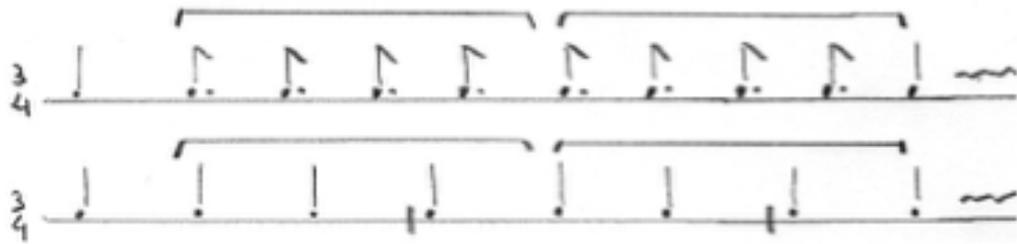
Ex. 9 – Steve Reich, *Music for 18 Instruments*, extrato da parte V

Ex. 10 – Steve Reich, *Music for 18 Instruments*, extrato da parte VI

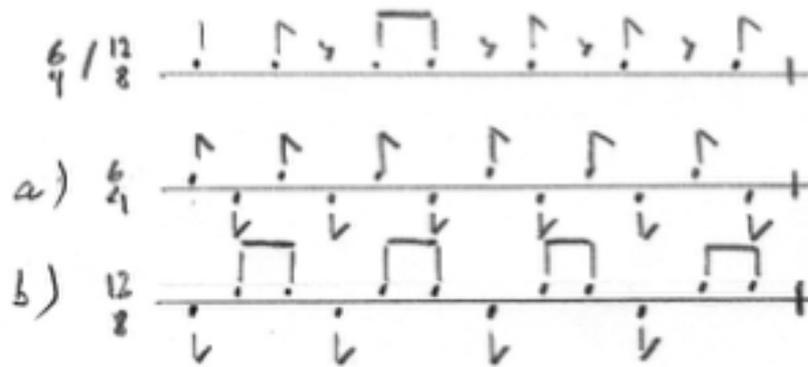
*

Estas relações rítmicas denotam uma aproximação e inspiração evidente nas características mais gerais da música africana, ao mesmo tempo que as adapta a um contexto composicional criado pelo compositor ocidental. Nos termos da teoria da música africana, teríamos em Vermont Counterpoint uma manifestação de cross rhythm na razão de 6:8 a partir de uma posição métrica sincopada, pelo menos no que tange à notação musical. Isto é, teríamos a sequência básica de 6 beats (as semínimas) contrapostas à sequência de colcheias pontuadas formada pela associação das notas melodicamente “destacadas,” por assim dizer. A relação entre estas duas sequências se inicia no segundo tempo (beat) da primeira unidade métrica. A sequência formada pelas colcheias pontuadas é introduzida por um elemento melódico constituído por um grupo de 4 semicolcheias (anacruze); isso pressupõe também uma discreta aditividade (4 + 3 + 3 ...), também usada por africanos para a restauração de relações métricas regulares, cf. exemplo 11. Em *Music for 18 Instruments*, temos a melodia ritmicamente ambígua de 12

pulsos sendo contraposta sucessivamente também a relações de hemíola, mas em justaposição, cf. exemplo 12.



Ex. 11 – Cross rhythm e offbeat timing em *Vermont Counterpoint*



Ex. 12 – Cross rhythm em *Music for 18 Instruments*

Steve Reich se alimenta de relações teóricas comuns da música africana, mas é igualmente claro que ele não se sente comprometido em colocar estes elementos em uma hierarquia própria à formação da música africana. Muito menos sente-se obrigado a recriar uma atmosfera musical que sirva nitidamente ao pujante tipo de dança aqui praticado pelos ewe com este repertório. Da mesma forma que a música africana não é a única manifestação estilística no desenvolvimento de alguns destes traços de estilo, ela tampouco se restringe a uma equivalência com alguns preceitos então desenvolvidos pelos compositores minimalistas. Como potenciais inspiradores de uma música minimalista em um mundo globalizado, poderíamos citar na música africana a técnica do *hoquetus* na música *Ashante*, assim como a música *Akadinda* e *Amadinda* para xilofones em Buganda. Neste último caso, trata-se da música para um único instrumento de 12 ou 18 teclas executado respectivamente por três e seis músicos altamente qualificados: estilos altamente codificados, que suscitam a formação de melodias a partir da reunião alternada de notas das diversas vozes. Estes são assuntos fascinantes, cuja abordagem demandaria muito mais tempo do que aqui dispomos.

Referências

- AGAWU, Kofi. *Representing African Music*. New York: Routledge, 2003.
- LACERDA, Marcos Branda. *Kultische Trommel der Yoruba in der Volksrepublik Benin*. Hamburg: Wagner Verlag, 1988.
- _____. “Textura Instrumental na Africa Ocidental: A Peça Agbadza.” In *Revista Música 1 (1)*, 18-28, São Paulo, 1990. Edição revisada neste mesmo volume.
- _____. *Música instrumental no Benim*. São Paulo: Edusp, 2014.
- LOCKE, David. *Drum Gahu*. New Hampshire: White Cliffs Media, 1998.
- PINTO, Tiago de Oliveira. *Capoeira, Samba, Candomblé*. Berlin: Museum fuer Voelkerkunde, 1991.
- REICH, Steve. “Gahu, a Dance of the Ewe Tribe in Ghana.” In *Writings on Music*. New York: New York University Press, 1975.
- _____. “Some Optimistic Predictions About the Future of Music.” In *Writings on Music*. New York: New York University Press, p. 28, 1975.