



SERGIO LYRA DAVID

O JAZZ LATINO DE EDDIE PALMIERI: IDENTIDADE E DIÁLOGO

Campinas

2014





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

SERGIO LYRA DAVID

## O JAZZ LATINO DE EDDIE PALMIERI: IDENTIDADE E DIÁLOGO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração: Música: Fundamentos Teóricos.

Orientador: MARCELO GIMENES

Co-Orientador: ANTÔNIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS

Este exemplar corresponde à versão final de Tese defendida pelo aluno Sergio Lyra David e orientada pelo Prof. Dr. Marcelo Gimenes.

---

Campinas

2014

iii

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

D28j David, Sergio Lyra, 1963-  
O jazz latino de Eddie Palmieri : identidade e diálogo / Sergio Lyra David. –  
Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Marcelo Gimenes.  
Coorientador: Antônio Rafael Carvalho dos Santos.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Artes.

1. Jazz latino. 2. Musica afro-cubana. 3. Palmieri, Eddie, 1936-  
. 4. Salsa. I. Gimenes, Marcelo, 1964-. II. Santos, Antônio Rafael Carvalho  
dos, 1953-. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** O jazz latino de Eddie Palmieri : identidade e diálogo

**Palavras-chave em inglês:**

Latin jazz

Afro cuban music

Palmieri, Eddie, 1936-

Salsa

**Área de concentração:** Fundamentos Teóricos

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

Marcelo Gimenes [Orientador]

Acácio Tadeu Camargo Piedade

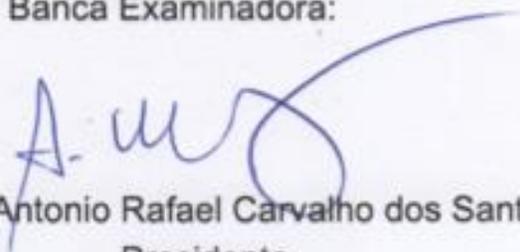
Hermilson Garcia do Nascimento

**Data de defesa:** 25-08-2014

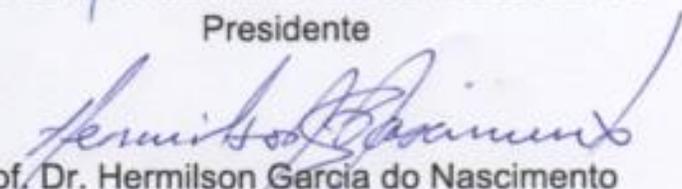
**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

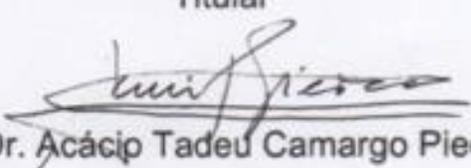
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Sergio Lyra David - RA 871061 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos  
Presidente



Prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento  
Titular



Prof. Dr. Acácio Tadeu Camargo Piedade  
Titular



## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar aspectos da construção do *latin jazz* de Eddie Palmieri. Para tal propõe descrever suas características como estilo musical: estruturação musical, relações com o jazz e com a música afro-cubana, elementos culturais e sociais. Um estudo mais detalhado enfocou a música “Palmas” procurando descrever o procedimento de Palmieri na manipulação de duas linguagens musicais, o jazz e o afro-cubano. Um estudo preliminar sobre a organização rítmica na tradição musical africana foi realizado para melhor compreensão da estrutura rítmica do objeto analisado.

Eddie Palmieri é pianista, compositor e arranjador. Com mais de 50 anos atuando no cenário da música latina traz em sua obra uma característica peculiar, o uso do idioma jazzístico num diálogo intenso com elementos rítmicos da música afro-cubana. Este trabalho demonstra como Eddie Palmieri manipula essas linguagens descrevendo seu estilo através da análise de áudios e partituras.

PALAVRAS-CHAVE: latin jazz – música afro-cubana – Eddie Palmieri – salsa

## **ABSTRACT**

This research aims to investigate aspects of the construction of latin jazz of Eddie Palmieri. For this proposes to describe his characteristics as a musical style: musical structure, relationships with jazz and the afro-cuban music, cultural and social elements. A more detailed study focused on the song "Palmas" trying to describe Palmieri's procedure in handling two musical languages, jazz and afro-cuban. A preliminary study on the rhythmic organization in African musical tradition was conducted to better understand the rhythmic structure of the analyzed object.

Eddie Palmieri is a pianist, composer and arranger. With over 50 years working in the latin music scene brings to his work a peculiar feature, using the jazz language in an intense dialogue with rhythmic elements of afro-cuban music. This work demonstrates how Eddie Palmieri handles these languages describing his style by analyzing audio and sheet music.

**KEYWORDS:** latin jazz – afro-cuban music – Eddie Palmieri – salsa

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

<b>1 – PRINCÍPIOS E CONCEITOS .....</b>	<b>31</b>
<b>1.1 – ÁFRICA E TIME LINE: RITMO E ESTRUTURAS .....</b>	<b>33</b>
1.1.1 – Cuba e Europa: Considerações Sobre Tradições Musicais.....	42
<b>1.2 – TIME LINE E CLAVE .....</b>	<b>44</b>
<b>1.3 – SENTIDO TERNÁRIO: PULSAÇÃO SUBJACENTE .....</b>	<b>47</b>
<b>2 – EDDIE PALMIERI .....</b>	<b>55</b>
<b>2.1 – RECONFIGURAÇÃO SONORA .....</b>	<b>57</b>
<b>3 – MATERIAS E MÉTODOS .....</b>	<b>63</b>
<b>3.1 – MÉTODOS .....</b>	<b>63</b>
<b>3.2 - ENTREVISTAS.....</b>	<b>65</b>
<b>4 – ANÁLISE MUSICAL DE “PALMAS” .....</b>	<b>67</b>
<b>4.1 – ANÁLISE DA 1ª SEÇÃO - EL CUERPO DEL NUMERO .....</b>	<b>73</b>
4.1.1 – Intro (c.1-8).....	73
4.1.2 – Parte A (c.9-26) .....	74
4.1.3 – Parte B (c.27-58) .....	80
<b>4.2 - ASPECTOS DA IMPROVISACÃO EM PALMAS .....</b>	<b>87</b>
<b>4.3 – ANÁLISE DA 2ª SEÇÃO - MONTUNO (c. 63-94).....</b>	<b>97</b>
<b>4.4 – ANÁLISE DA 3ª SEÇÃO - CODA (c.95-129) .....</b>	<b>102</b>
<b>5 – RELAÇÕES RÍTMICAS COM A CLAVE: DIÁLOGOS .....</b>	<b>107</b>
<b>5.1 – SEÇÃO RÍTMICA .....</b>	<b>107</b>
5.1.1 – Relações com o Piano.....	108
5.1.2 – Relações com o Baixo .....	115
5.1.3 – Relações com os Instrumentos de Percussão.....	121
<b>5.2 – SOPROS .....</b>	<b>135</b>
5.2.1 – Vozes e Estruturas .....	136
5.2.2 – Melodia: Relações com a Clave .....	151
<b>6 – CONCLUSÃO.....</b>	<b>161</b>
<b>7 – BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>167</b>
<b>8 – ENTREVISTAS.....</b>	<b>173</b>
<b>9 – DISCOGRAFIA.....</b>	<b>175</b>
<b>10 – VÍDEOS.....</b>	<b>177</b>
<b>11 – ANEXOS .....</b>	<b>179</b>
<b>12 – GLOSSÁRIO .....</b>	<b>205</b>



À

Katia, Anna e Layla, fonte incessante de energia e carinho.

Aos colegas e amigos músicos que compartilham a infinita  
aventura e paixão pela atividade e pela pesquisa musical.

Ao Dr. Alberto Lyra e Anita, meus avós (*in memoriam*).



## LISTA DE ABREVIATURAS

compasso(s) – c.

Figura – Fig.

Introdução – Intro

nota (s) do acorde – n.a.

nota (s) de tensão –T



## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo a investigação do estilo musical do pianista, compositor e arranjador Eddie Palmieri que, com mais de cinquenta anos de carreira é reconhecido pela crítica como um dos mais importantes colaboradores no desenvolvimento da música latina. Sua obra já foi contemplada oito vezes com o prêmio Grammy através dos álbuns:

- The Sun of Latin Music (1974)
- Unfinished Masterpiece (1975)
- Palo Pa' Rumba (1984)
- Solito (1985)
- La Verdad (1987)
- Masterpiece/Obra Maestra (2000)
- Listen Here! (2005)
- Simpatico w/ Brian Lynch (2006)

Várias são as homenagens rendidas a Palmieri. Algumas excedem os limites do universo da música latina como, por exemplo, a homenagem prestada pelo NEA Jazz Master at Lincoln Center em Nova York em 2013.

Palmieri também é frequentemente convidado a participar de diversos festivais internacionais como o Seoul Jazz Festival (Korea), Halifax Jazz Festival (Canada), Festival Swing Monsegur (França) entre vários outros.

Eddie Palmieri é um dos fundadores da música latina moderna (Rondón, 2008) e referência fundamental para aqueles que desejam compreender e desenvolver um trabalho bem fundamentado sobre a tradição desta forma de música.

A abordagem

O enfoque dado por esta pesquisa procurou identificar na música de Eddie Palmieri os elementos que constituem seu estilo através dos recursos utilizados para a criação de uma obra original onde o ritmo tem papel determinante na elaboração de suas estruturas.

Através de análises musicais levantou-se uma série de padrões na composição, no arranjo e nas improvisações da música Palmas para então descrever o estilo de Palmieri. Vários elementos foram destacados afim de elucidar a rede de eventos que conformam sua música. São estes elementos:

- ✓ Harmonia (tonal / modal – acordes – cadências / sequências)
- ✓ Melodia (motivos – tema – frase)
- ✓ Ritmo (organização – polirritmia – estruturas)
- ✓ Improvisação (padrões idiomáticos)
- ✓ Arranjo (vozes – estruturas – função melódica)
- ✓ Forma
- ✓ Instrumentação

O estudo da música de Eddie Palmieri se mostra atualmente de muita relevância não apenas por sua penetração e influência no universo da música popular. Os conceitos e nexos encontrados neste estudo podem também servir de veículo para a compreensão da música afro-americana em geral e claro da própria música brasileira.

A próxima seção procurará esclarecer, através de fatos históricos e exemplos musicais, resumidamente a evolução do *latin jazz* em Nova York.

A “cor” latina<sup>1</sup> na música norte-americana: músicas latinas

O *latin jazz* surge de uma influência mutua historicamente construída. Consequência da transculturação proporcionada pela relação cultural, econômica e política entre os Estados Unidos e a América Latina que com o tempo foi se tornando mais significativa através de uma intensa imigração de povos caribenhos para os Estados Unidos notadamente para a cidade de Nova York. O contexto no qual esta manifestação musical se insere proporciona, através de uma dinâmica de infinitos intercâmbios entre elementos de diversas origens, sua constante evolução não sendo adequado enquadrá-la em definições. Esta realidade dá ao *latin jazz* um caráter flexível fazendo

---

<sup>1</sup> As palavras “latina” e “latino” são empregadas nesta pesquisa para designar uma origem ou influência da América Latina.

com que ele se expresse de diversas formas. Muitas nuances podem ser observadas em sua manifestação, ora adquirindo um comportamento mais sintomático ligado ao jazz, ora fazendo prevalecer suas raízes latino-americanas, mais especificamente afro-cubanas.

Nos Estados Unidos “música latina” é o termo geralmente empregado para designar a música que tem origem em países latino-americanos (Gerard e Sheller, 1998), no entanto, no contexto histórico e social do desenvolvimento do *latin jazz* em Nova York o componente musical de origem cubana se tornou essencial.

A América Latina compreende uma vasta área que contém rica variedade cultural e sua influência no ambiente musical norte-americano é duradoura. No entanto, como aponta Roberts

“apesar da grande riqueza musical, relativamente poucos estilos latinos influenciaram a música dos Estados Unidos e a maioria destes estilos vem de formas populares urbanas. As influências mais duradouras vieram de quatro países: Cuba, Brasil, Argentina e México” (Roberts, 1999, pg. 3).

Roberts complementa afirmando que “a música latina já era parte da mistura cultural de Nova Orleans e um dos ingredientes da música negra desde muito cedo” (Roberts, 1999, pg. 24).

Um dos primeiros elementos da cultura musical latina a penetrar a música norte-americana foi o ritmo cubano conhecido como *habanera* o qual teria colaborado no desenvolvimento do *ragtime* (Roberts, 1999). Este ritmo, como descrito na célula rítmica da Figura 1, é uma forma “crioulizada” de um ritmo originariamente francês chamado *contradance*. A *habanera*<sup>2</sup> foi muito difundida no século XIX e foi chamada pelo pesquisador da música cubana Emilio Grenet de “o mais universal de nossos gêneros” (1939 apud Roberts, 1999, p.5), chegando a contribuir para o desenvolvimento da música não apenas dos Estados Unidos mas também do Brasil e da Argentina (Van Seters, 2011).

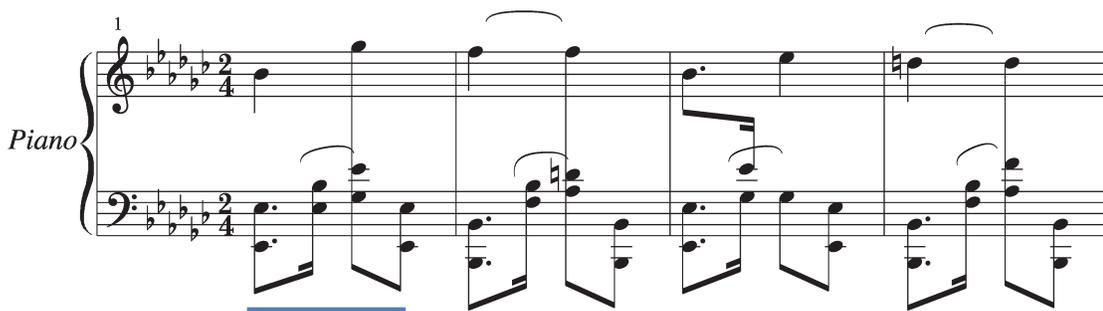


**Fig. 1: Célula rítmica da *habanera*.**

---

<sup>2</sup> Exemplo musical no cd anexo.

Em meados do século XIX o compositor da Louisiana, Louis Moreau Gottschalk, trazia à luz elementos da música latino-americana através de algumas de suas composições (Roberts, 1999). Na peça intitulada “Souvenir de La Havane”<sup>3</sup> de 1859 por exemplo, o desenvolvimento da melodia principal se dá sobre uma figura rítmica executada pela mão esquerda do piano baseada na célula rítmica da *habanera*, como mostra a Figura 2.



**Fig. 2: Souvenir de la Havane, c.1-4.**

No início do século XX a primeira forma musical latina a chamar atenção nos Estados Unidos com grande apelo popular veio da Argentina. A febre do tango, que foi associado à música, à dança e à vida boêmia, atingiu não apenas os Estados Unidos mas também países da Europa e mesmo o Brasil. Mas mesmo o tango, como sustenta Van Seters (2011), foi um ritmo que se desenvolveu a partir da influência do ritmo cubano *habanera*.

Como já mencionado são diversas as origens e elementos que se encontraram para conformar o estilo musical que veio a se chamar *latin jazz*. Este é um aspecto importante neste tipo de manifestação musical que está relacionado a uma dinâmica peculiar existente entre os elementos musicais característicos da música popular. Esta dinâmica se dá através de um intercâmbio, como aponta Bastos (1996), “num processo de diálogo no qual a delimitação de fronteiras atende simultaneamente às setas contrastiva e inclusiva”. Bastos afirma que

“o que se passa no cenário mundial da música deste século (séc. XX) . . . é paradigmático, a esse respeito evoca com extrema felicidade o episódio dos livros conversantes de

<sup>3</sup> Partitura de “Souvenir de La Havane” no anexo.

Borges: o maxixe dialoga com o tango, que conversa com a habanera, que proseia com o blues, com o foxtrote, que troca ideias com Chopin, Satie, Ravel, Debussy, com o flamenco, com o fado, com a valsa, com a polca, com o schottische (chôte), com a ópera..., tudo isto configurando uma série interminável de gêneros, registros e autores conversantes” (Bastos, 1996).

No início do século XX espetáculos da Broadway em Nova York flertavam com ritmos de origem latino-americana. No entanto, neste contexto, a maioria destes espetáculos exaltava mais uma qualidade exótica provocando um estranhamento, uma curiosidade no público norte-americano, sem ter compromisso com a “autenticidade”. Como afirma Roberts “há um inevitável conflito entre ‘autenticidade’ e este processo de absorção o qual necessariamente envolve a quebra e a ‘americanização’ de ingredientes estrangeiros” (Roberts, 1999, pg. 34).

Durante a “era da rumba” nos anos 1930, por exemplo, a “rumba” conhecida pelos norte-americanos era extremamente americanizada e simplificada pois as orquestras que trabalhavam este estilo musical afro-cubano simplesmente não o conheciam bem (Roberts, 1999). A música que mais representou este momento nos Estados Unidos, segundo Roberts (1999) foi “El manicero” (O vendedor de amendoim) que é em sua origem um tipo de *son* cubano (estilo musical) chamado *pregón* inspirado no canto dos vendedores de amendoim das ruas de Havana.

Houve, no entanto, um segmento da cultura musical norte-americana onde estilos latinos tiveram um impacto mais significativo: a música negra. Nos anos 1940, no movimento *cubop*, como ressalta Roberts, “Latinos e Norte-Americanos estavam tentando trabalhar juntos sem perderem nenhum elemento crucial de cada estilo (jazz e afro-cubano)” (Roberts, 1999, pg. 119). Como já mencionado, é importante ressaltar que este processo de absorção de ingredientes musicais latinos no universo da música negra norte-americana já havia começado antes mesmo da consolidação do jazz e do ragtime como gêneros musicais durante o século XIX na multicultural cidade de Nova Orleans. Como salienta o etnomusicólogo norte-americano Alan Lomax

“Ópera francesa, canção popular e música napolitana, tambor africano . . . ritmo haitiano e melodia cubana . . . cantigas satíricas *creoles*, *spiritual* e blues americanos, o ragtime e a música popular atual, tudo isso soava lado a lado nas ruas de Nova Orleans” (1977 apud Roberts, 1999, pg. 34).

Das influências musicais oriundas da América Latina a música cubana foi a que causou maior impacto nos Estados Unidos devido três fatores: sua influência sobre a maioria dos outros estilos, sua variedade e sua longevidade neste país (Roberts, 1999). Este intercâmbio cultural entre a música negra e a música latino-americana passou a ser mais importante a partir do momento em que os músicos negros norte-americanos passaram a ter mais contato com os músicos oriundos do Caribe.

#### Considerações sobre o desenvolvimento do *latin jazz* em Nova York

Através de uma política de estímulo a imigração os Estados Unidos concedem aos porto-riquenhos em 1917 a cidadania norte-americana e com isso um importante fluxo migratório é inaugurado. Se tornando mais intenso a partir dos anos 1920 este fluxo migratório levou do Caribe aos Estados Unidos um grande número de músicos cubanos e porto-riquenhos (Boggs, 1992), músicos que iriam mais tarde constituir a base para o nascimento de um novo estilo musical.

Sendo a maior ilha do Caribe e importante ponto estratégico Cuba sempre exerceu grande influência política e cultural desde o período colonial impregnando com sua música a cultura desta região. Portanto a música trazida na bagagem destes primeiros imigrantes fossem porto-riquenhos, cubanos, dominicanos ou outros, naturalmente tinham como ingrediente comum a música cubana.

A aceitação deste estilo musical junto ao público norte-americano começou a acontecer apenas a partir dos anos 1930 se fortalecendo nos anos 1940. Boggs (1992) afirma que primeiramente a resistência em relação a essa expressão musical vinha por parte dos próprios imigrantes porto-riquenhos que desaprovavam o uso dos tambores, pois, de acordo com a “alta classe” da sociedade caribenha, isto era um sinal de ignorância e denunciava as origens africanas. Este fato facilitou o culto a um ritmo vindo da Argentina, o tango, que foi muito popular nos anos 1920, pois, não trazia em sua instrumentação os tambores de origem africana.

O racismo foi outro importante fator para a não aceitação da música afro-cubana nos Estados Unidos e impedia que os músicos afro-caribenhos fossem respeitados como profissionais impedindo o florescimento de sua música. No entanto, como sustenta Boggs (1992), a segregação racial acabou por incentivar uma aliança entre estes músicos e músicos afro-americanos, que se

viram forçados a habitar áreas em comum na cidade de Nova York proporcionando as condições necessárias para o florescimento de uma nova forma de música urbana.

A aproximação entre as comunidades negra e latina em Nova York começou então a gerar frutos. Um bom exemplo do início dessa influência mútua pode ser observado em *Caravan*<sup>4</sup> (1936), uma composição escrita pelo trombonista porto-riquenho Juan Tizol que havia imigrado para os Estados Unidos nos anos 1920. Imortalizada através da orquestra de Duke Ellington, da qual Tizol foi membro, pode-se detectar nesta composição elementos do encontro entre a música afro-cubana e o jazz anunciando o que viria mais tarde a se tornar um rico e consolidado estilo musical. Em *Caravan* alguns elementos chamam atenção quando uma observação mais precisa é efetuada. Como mostra a Figura 3, por exemplo, desde o primeiro compasso e durante toda a peça repetitivamente o contrabaixo baseia sua execução na célula rítmica da *habanera*.



**Fig. 3: Linha do contrabaixo em *Caravan* sobre a célula rítmica da *habanera* em 4/4.**

Outro interessante elemento a ser observado é a harmonia da parte A que durante os primeiros doze compassos se desenvolve sobre apenas um acorde, o acorde C7(b9), enfatizando neste trecho seu caráter modal, caráter não usual no jazz desta época, como mostra a Figura 4.

---

<sup>4</sup> Todas as músicas citadas neste trabalho se encontram no cd anexo.

The image shows a musical score for the piece 'Caravan'. It is written in 4/4 time and consists of 16 measures. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is written on a single staff in treble clef. Above the first measure, the chord C7(b9) is indicated. Above the sixth measure, the chord Fm is indicated. The melody is composed of eighth and quarter notes, with several measures containing slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

**Fig. 4: *Caravan*, harmonia modal, c.1-16.**

É importante observar que a formação da orquestra de Ellington é a formação clássica de uma *big band* sem a presença de instrumentos estranhos à tradição do jazz e, apesar dos elementos ressaltados nos exemplos acima o caráter latino se expressa de maneira menos explícita.

Os anos 1940 marcam um novo período no que diz respeito ao desenvolvimento desta forma de música. Se impregnando cada vez mais na vida cultural da cidade de Nova York orquestras de música latina se apresentavam em clubes noturnos de Manhattan delineando um estilo que herdava a sonoridade e o glamour da era das *big bands*. *Afro-cuban-jazz* e *latin jazz* foram os primeiros termos empregados para classificar o resultado do encontro entre o jazz e a música afro-cubana (Boggs, 1992). Rondón (2008) comenta que uma orquestra de *latin jazz* nessa época era formada por uma seção de sopros composta por trompetes, trombones e saxofones e uma seção rítmica cuja instrumentação era: piano, contrabaixo e por um “ensemble” de percussão constituído por um trio de congas, bongo/campana e timbales que substituíam o set de bateria norte-americano convencional e que, portanto, era a variação em relação a formação clássica de uma *big band*.

Dois nomes se destacaram neste período, os cubanos Mario Bauza, instrumentista e arranjador, e o cantor Machito, que foram os fundadores da orquestra *Machito and His Afro-*

*Cubans* que nos anos 1940, além de seu pioneirismo, foi a mais popular entre os que frequentavam o *Palladium Balroom*, “um imenso ‘dancing’ da Broadway que se proclamava ‘home of the mambo’” (Leymarie, 2003. pg. 48). Este *dancing*, como afirma Leymarie (2003), foi um dos principais catalisadores do nascente *latin jazz*. Grandes nomes do jazz apareciam nas apresentações das orquestras latinas para participar de *jam sessions*, entre eles estavam Duke Ellington, Stan Kenton, Dizzy Gillespie, Woody Herman e até mesmo o ator Marlon Brando que se arriscava com o bongo (Leymarie, 2003). O intercâmbio musical entre os músicos afro-cubanos e afro-americanos foi se intensificando com o tempo. Leymarie afirma que “entre duas apresentações, os músicos do *Palladium* corriam para escutar seus colegas americanos no *Birdland*, ou, não longe, nos clubes de jazz da Rua 52, centro nervoso do *bebop*” (Leymarie, 2003, pg.48).

Roberts (1999) aponta que após o término da segunda guerra mundial o fluxo migratório de latinos para Nova York aumenta levando conseqüentemente a um aumento do interesse em música latina nesta cidade chamando a atenção de empreendedores para esse segmento. Alguns eventos são reveladores sobre a expansão do mercado da música latina de então. Em 1946 Nat “King” Cole grava em Cuba o álbum “*Rumba à la King*” junto ao grande trompetista cubano “Chocolate” Armenteros. A canção *Cuban Pete* era popularizada pelo *entertainer*, músico, ator e produtor de TV, de origem cubana Desi Arnaz e sua *latin music band*.

Paralelamente outros eventos traziam importantes elementos que demonstravam as mudanças em andamento no perfil deste mercado. Gabriel Oller um importante produtor musical do bairro latino de Nova York, o *Spanish Harlem*, promoveu uma noite de música latina no *Manhattan Center* levando uma música latina mais autêntica, como em Piedade (2003) autêntica no sentido de estar mais próxima de uma raiz, para o centro de Manhattan. Cinco orquestras latinas participaram deste evento, entre elas a orquestra de Machito. Roberts (1999) aponta que este evento traz uma importante estatística sobre a realidade deste mercado naquele momento. Na noite em que houve as apresentações das orquestras latinas de Oller houve um público de cinco mil pessoas no *Manhattan Center* enquanto que a noite com a apresentação da consagrada *big band* de Harry James apenas quinhentas pessoas compareceram.

Certamente com o aumento da densidade da comunidade latina a “cor” latina iria naturalmente se intensificar neste segmento musical em Nova York. A orquestra de Machito já traz em sua concepção musical elementos mais característicos da música afro-cubana como, por

exemplo, a célula rítmica da clave em sua estrutura musical e a formação de sua seção rítmica baseada em instrumentos da tradição musical afro-cubana. Ao contrário das experiências como as de Duke Ellington que traziam ingredientes latinos para a linguagem jazzística em suas *big bands*, a orquestra de Machito tinha como base, como ponto de partida, elementos da tradição musical afro-cubana com a adição de ingredientes da linguagem jazzística. Roberts (1999) aponta que estes ingredientes de maneira alguma ofuscavam a essência afro-cubana dessa orquestra e ressalta que “os americanismos usados pelos *Afro-Cubans* não diluíram seus elementos cubanos: eles os ampliaram” (Roberts, 1999, p. 102).

Uma composição ilustrativa deste período é a música *Tanga* (1949), de Mario Bauza, executada por *Machito and His afro-Cubans*. No exemplo da Figura 5 abaixo, os elementos da música afro-cubana são mais evidentes. Além da formação da seção rítmica da orquestra que é baseada nos instrumentos da tradição musical afro-cubana, *Tanga* é construída sobre uma longa faixa modal onde o piano executa um padrão rítmico/harmônico repetitivo, elemento característico da linguagem musical afro-cubana. Junto ao piano, o contrabaixo atua baseando-se na mesma concepção. Nota-se que ritmicamente as linhas do piano e do contrabaixo mantêm forte relação com a célula rítmica da clave, sobretudo no segundo compasso.

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Contrabaixo (Double Bass), and Clave. The score is in 4/4 time and consists of two measures. The Piano part is in the bass clef and features a repetitive harmonic and rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The Contrabaixo part is also in the bass clef and follows a similar rhythmic pattern with dotted and eighth notes. The Clave part is in the treble clef and shows the characteristic clave rhythm with asterisks indicating the notes. The first measure shows the initial rhythmic setup, and the second measure shows a variation of the pattern.

**Fig. 5: *Tanga*, piano, contrabaixo e clave.**

Um interessante aspecto deve ser ressaltado em *Tanga*, a superposição de métricas. Sobre uma *rhythm section* constituída por instrumentos característicos da música afro-cubana um improvisado de saxofone desenvolve seu fraseado *bebop* explorando a harmonia modal proposta

pelo acorde C7. Esta *rhythm section* pulsa a célula rítmica da clave enquanto que no fraseado *bebop* do saxofone subentende-se a pulsação característica do jazz com a acentuação nos tempos dois e quatro do compasso 4/4 como mostra a Figura 6.

The figure displays three musical staves in 4/4 time. The top staff, labeled 'Fraseado bebop', features a saxophone line with a C7 chord indicated above it. The middle staff, 'Pulsação jazz', shows a rhythmic pattern with asterisks on the 2nd and 4th beats. The bottom staff, 'Pulsação afro-cubana', shows a rhythmic pattern with asterisks on the 1st, 2nd, and 4th beats.

**Fig. 6: superposição de métricas em *Tanga*.**

Os instrumentos de tradição afro-cubana que formam esta *rhythm section* constituem outro relevante aspecto que distingue esta *big band* de uma *big band* norte-americana com sua formação instrumental padrão. Pode-se deduzir que o que chamava a atenção neste momento era o evidente contraste que emergia destas primeiras experiências estilísticas no universo musical de Nova York. Este contraste poderia até representar um reflexo da própria condição social na qual se encontravam os imigrantes caribenhos, vivendo em guetos pobres, no coração da cidade mais desenvolvida do mundo ocidental.

Outras possibilidades também estavam sendo experimentadas por músicos de um estilo de jazz *avant-garde*, o *bebop*. Um dos líderes deste movimento, o trompetista Dizzy Gillespie, afirma na época que “o jazz era uma grande coisa, mas o ritmo era muito monótono” (Roberts, 1999, p. 116). Nas palavras da autora Isabelle Leymarie, “Dizzy Gillespie . . . foi um dos primeiros *jazzmen* a detectar, há quase sessenta anos, o potencial dos ritmos afro-latinos e suas afinidades profundas com o jazz” (Leymarie, 2003, p. 7). Impelido pela necessidade de renovar seu estilo, o jovem trompetista insere um instrumento de percussão da tradição afro-cubana em sua *big band*, a conga (Gillespie, 2009), executada pelo cubano Chano Pozo. *Manteca* (1947) escrita por Gillespie e Pozo, foi uma das mais ilustrativas composições desta experiência que para alguns foi seminal na história do *latin jazz* (Roberts, 1999). Logo na introdução da peça as congas

se apresentam executando uma figura rítmica característica da música afro-cubana chamada *marcha* (Mauléon, 1993). Junto às congas o contrabaixo delineia um padrão rítmico/melódico repetitivo como mostra a Figura 7.

The image shows a musical score for two instruments: Contrabaixo (Bass) and Congas. Both are in 4/4 time. The Contrabaixo part is written in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It starts with a quarter rest, followed by a quarter note Bb, and then a series of eighth notes: Gb, F, Eb, D, C, Bb, A, G. The Congas part is written in treble clef with the same key signature. It features a rhythmic pattern of quarter notes: G, F, Eb, D, C, Bb, A, G, with 'x' marks above the notes indicating specific rhythmic accents or patterns.

**Fig. 7: linha do contrabaixo e congas, introdução em *Manteca*.**

Os padrões descritos acima se mantêm ao longo do tema e servem de base durante sua exposição. Como mostra a Figura 8 abaixo a linha rítmica da marcha junto às linhas rítmico/melódicas do contrabaixo e do tema estão firmemente entrelaçadas com a linha rítmica da clave, importante padrão rítmico que caracteriza a música afro-cubana.

The image shows a musical score for four parts: Tema, Contrabaixo, Congas, and Clave, all in 4/4 time. The Tema is in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It begins with a Bb7 chord symbol above the staff. The melody consists of quarter notes: G, F, Eb, D, C, Bb, A, G. The Contrabaixo part is identical to the one in Figure 7. The Congas part is also identical to the one in Figure 7. The Clave part is in treble clef with the same key signature and features a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks: G, F, Eb, D, C, Bb, A, G.

**Fig. 8: tema, contrabaixo e congas em relação com a clave em *Manteca*.**

Outra característica a ser ressaltada em *Manteca* é o aspecto modal presente em toda a primeira parte da música, ou seja, a introdução e a apresentação do tema que se desenvolve sobre

o acorde Bb7. Observando que em 1947, ano da gravação desta música, a harmonia modal não era usual na linguagem do jazz, pode-se deduzir que este também é um aspecto emprestado da linguagem afro-cubana. Sem dúvida outro aspecto importante é o fato de, na concepção sonora desta música, as congas se destacarem no equilíbrio sonoro da orquestra em relação aos outros instrumentos.

Apesar da presença das congas, no entanto, a formação instrumental da orquestra de Gillespie resta sendo uma formação clássica de *big band* tendo sua seção rítmica baseada em instrumentos da tradição jazzística como piano, contrabaixo e bateria. O termo empregado para chamar o estilo de *latin jazz* de Gillespie foi “*Cubop*”, contração de Cuba e *bebop*.

Stan Kenton foi outro nome importante desta vertente do *latin jazz*. Roberts aponta que “em 1949 o estilo *cubop* era um movimento e não apenas uma cooperação entre algumas bandas e um punhado de solistas” (Roberts, 1999, pgs 118-119). Um movimento que acabou por gerar até mesmo um *night club* com seu nome, o *Cubop City*, onde, entre grandes nomes do jazz, Machito se apresentava regularmente.

#### Algumas considerações

É possível imaginar as várias possibilidades existentes na manipulação destas linguagens. Dependendo da configuração instrumental e da direção musical proposta o *latin jazz* pode adquirir nuances estilísticas variadas, ora com tendência para a música afro-cubana, ora com tendência para o jazz ou outras tendências, demonstrando grande flexibilidade o que seria uma de suas principais características.

Boggs comenta que após alguns anos este estilo musical se transformou numa parte integral do entretenimento nos Estados Unidos e relata que

“Em 1948, os Afro-Cubans de Machito estavam firmemente tocando no Palladium e entre a comunidade hispânica de Nova York <sup>5</sup> que em 1910 consistia em poucas centenas de cubanos e 554 porto-riquenhos (Nelson, 1987), nesse momento havia crescido para os milhares. Essas mudanças demográficas e o desejo do público de dançar de novo, mais o

---

<sup>5</sup> Comunidade em Nova York formada por indivíduos de origem caribenha que em sua maioria fala espanhol e se fixaram numa região específica da cidade.

legado deixado pelas *Big Bands* da era do Swing, fizeram da música popular cubana algo importante” (Boggs, 1992, pg. 99).

Nos anos 1950 a música latina aumenta significativamente sua audiência nos Estados Unidos e no mundo. Junto a *Machito and his afro-cubans* as bandas de Jose Curbelo, Perez Prado e Noro Morales entre outros ajudam a inaugurar o período que ficou conhecido como a “era do mambo e do cha-cha-cha” (Boggs, 1992). Essa novidade musical latina ganhou um novo apelo no *Palladium* quando dois grandes músicos entram em cena, Tito Rodriguez e Tito Puente. Boggs afirma que

“nessa época, várias noites estavam sendo dedicadas à música latina e Machito, Puente e Rodriguez reinavam supremos na Broadway com a 53rd street. Enquanto o Palladium atraía esse vasto público, lugares como o Apollo Theater e o Savoy Ballroom no Harlem, começaram a entrar nessa fatia musical apresentando suas ‘Mambo Nights’” (Boggs, 1992, pg. 129).

O apelo desta música continuava a crescer. Vários termos são designados para identificá-la desde seu surgimento: “afro-cuban-jazz”, “cubop”, “latin jazz”. Com o tempo esta expressão musical começa a se desenvolver ganhando mais espaço na cultura musical de Nova York criando estilos diferentes como “mambo”, “cha-cha-cha” e “pachanga”. Mesmo músicos de origem não latina começaram a formar grupos especificamente devotados a essa expressão, músicos de jazz como, por exemplo, Cal Tjader e George Shearing entre outros (Boggs, 1992).

Novos rumos para a música latina de Nova York

Na virada dos anos 1950 para os anos 1960 a chegada de uma nova geração de músicos e público de música latina, muitos destes nascidos nos Estados Unidos, muda a face da comunidade latina de Nova York. Este fato colabora para uma reconfiguração da sonoridade da música latina assim como da maneira como o público a ouvia (Rondón, 2008) proporcionando o surgimento de um nicho de mercado que começou a ser explorado pela indústria fonográfica promovendo e comercializando a música latina numa escala mais importante.

A primeira gravadora a explorar esse nicho foi a *Alegre Records* que gravou e difundiu amplamente a febre musical do momento, final dos anos 1950, a *pachanga*. A inovação da *Alegre* está na tentativa de registrar a música local do *Bronx*, bairro latino de Nova York, tocada por músicos jovens e capitalizar um mercado que nascia em pequenos clubes no final dos anos 1950 ao invés de investir no som das grandes orquestras de mambo que se apresentavam em grandes clubes de Manhattan. O sucesso da *Alegre* se deu através da percepção de que o sucesso da música estava associado a uma dança da moda.

As gravadoras começaram então a ter um papel mais importante na promoção da música latina que passa a expressar e representar questões e identidades locais, executada por grupos menores, por músicos jovens que se apresentavam para um público jovem. É neste momento de renovação que surge Eddie Palmieri, músico que havia crescido no *Bronx*, bairro que fazia parte da região delimitada pela comunidade latina, e estava finamente sintonizado com as transformações em curso em sua comunidade.

Alguns anos mais tarde outra gravadora entra em cena e começa a explorar esse nicho, a *Fania Records*. Fundada pelo músico de origem dominicana Johnny Pacheco em 1964, a *Fania* ao longo dos anos 1960 assinou contrato com artistas importantes do universo musical latino. A este respeito Berrios-Miranda sustenta que

“a criação da gravadora *Fania* e sua espetacular performance nas vendas de discos estabeleceu um rico nicho que proporcionou aos músicos vindos de sofridas comunidades urbanas a oportunidade para se estabelecerem como profissionais respeitáveis” (Berrios-Miranda, 2004, pg. 161).

No final dos anos 1960 a *Fania Records* era a grande gravadora que comercializava a música latina. Tinha sob suas asas a maior parte dos grandes artistas de origem latina em Nova York e, para promover esta música, passou a usar o termo salsa. Este termo alcançou tanto êxito que se tornou o termo através do qual esta música é conhecida até hoje e, mesmo em Cuba, país que originou as bases para o desenvolvimento desta música, este termo foi assimilado, a exemplo de um trecho da letra da música “Dime cual es” (2005) do cantor cubano Isaac Delgado que diz:

Dime cual es, cual es tu guaperia

Porque te traigo, toda la salsa que tu querias

Hoje esta expressão musical tem um espaço significativo conquistado na cultura não apenas norte-americana mas mundial influenciando músicos de várias áreas, do jazz à música pop como Chick Corea, Kenny Kirkland, Roy Hargrove, Stevie Wonder, Sting entre outros.

O próximo capítulo tem como objetivo elucidar conceitos que são fundamentais para o entendimento da estruturação musical do objeto desta pesquisa.

## 1 – PRINCÍPIOS E CONCEITOS

Latin jazz e salsa: estilo e gênero, evolução

Algumas considerações sobre gênero e estilo musical se mostram necessárias neste momento.

Sobre gênero

O termo salsa é muito usado atualmente como um termo genérico que identifica estilos musicais de origem caribenha. Mauleón (1993) aponta que a salsa pode ser definida a partir de um padrão rítmico de origem cubana que se impregnou na região do Caribe. Mauleón afirma que

“a salsa pode ser descrita como um termo geral que engloba vários estilos rítmicos e instrumentações vindos de Cuba, Porto Rico, República Dominicana e outras origens (afro-caribenhas), todos estruturados em torno de um padrão rítmico conhecido como clave” (Mauleón, 1993, p. 9).

A definição do termo “gênero” encontrada, por exemplo, no dicionário Aurélio Buarque de Holanda (2008-2014) possibilita a compreensão da maneira pela qual se quer empregar e identificar seu uso nesta pesquisa. Encontra-se neste dicionário a seguinte definição para a palavra “gênero”: “Grupo da classificação dos seres vivos que reúne espécies vizinhas, aparentadas, afins, por apresentarem entre si semelhanças constantes”.

Com base nos conceitos colocados acima esta pesquisa entende que salsa é um gênero que abraça várias manifestações musicais ou, vários estilos musicais que apresentam entre si características em comum e, sobretudo, o padrão rítmico chamado clave. Portanto pode-se dizer, por exemplo, que alguns estilos como *son cubano*, *timba*, *rumba* e *latin jazz* são estilos ou subgêneros da salsa pois têm como característica comum e fundamental o padrão rítmico da clave.

## Estilo

Esta pesquisa considera que um estilo musical se forma a partir de escolhas que faz o indivíduo. Estas escolhas são feitas num contexto cultural a partir de um conjunto de regras às quais o artista e sua arte estão expostos, um conjunto de regras que o indivíduo assimila e que se projetam em sua atividade artística de maneira consciente ou inconsciente. Portanto a partir das características que constituem um repertório de escolhas feitas pelo artista pode-se identificar um padrão de comportamento que resulta na construção de um estilo musical (Meyer, 1989).

Sendo assim, a partir de suas escolhas pessoais, ou seja, da estratégia que emprega em relação a um conjunto de regras da linguagem musical, selecionando-as, Palmieri acaba por criar novas regras, regras próprias que demarcam um idioma individual (Meyer, 1989). Ou seja, uma maneira particular de criar ou expressar algo que confere a uma obra qualidades próprias que a caracterizam (Holanda, 2008) definindo um estilo.

## Música latina e salsa

Sobre a música latina Gerard e Sheller apontam que “a gênese desta música reflete às vezes várias atitudes contraditórias” (Gerard e Sheller, 1998, pg. 20). Feita por imigrantes de origem caribenha tem como base de sua referência as raízes da música afro-cubana em diálogo com o jazz. Motivados pelo desejo de criar uma música latina pan-americana surgiu o termo “salsa”, não antes do final dos anos 1960, para identificar a música latina de Nova York (*The New York Sound*), o que a distingue das primeiras manifestações que surgiram nesta cidade ou fora dos Estados Unidos. Gerard e Sheller sustentam que

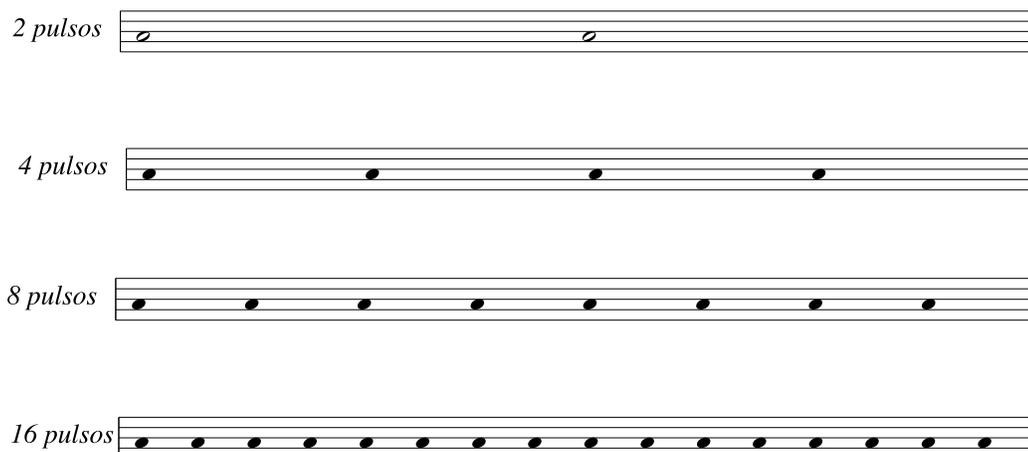
“salsa é o nome favorito que se dá atualmente para uma forma de música que anteriormente era conhecida simplesmente como música latina a qual tem suas raízes na música folclórica e popular cubana e é reforçada por texturas do jazz . . . e foi difundido a partir do final dos anos 1960” (Gerard e Sheller, 1998, pg. 20).

## 1.1 – ÁFRICA E TIME LINE: RITMO E ESTRUTURAS

A música africana mais que uma forte influência é a base na conformação da música afro-cubana (Ortiz, 1974), fato determinante no que diz respeito à sua organização rítmica. Sendo assim, com o propósito de esclarecer alguns princípios que regem o comportamento do ritmo nesta expressão musical serão mostrados nesta seção alguns conceitos fundamentais sobre a estruturação rítmica na tradição musical africana a partir das obras de J. H. Kwabena Nketia (1974) e Gerhard Kubik (1994), pesquisadores desta tradição musical.

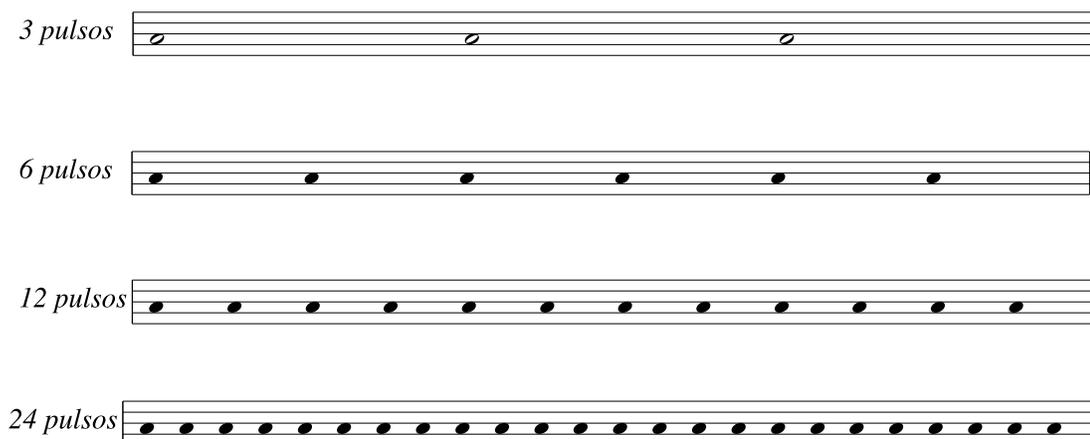
Joseph Nketia

Nketia (1974) aponta que na música africana os materiais sonoros se organizam dando ênfase ao ritmo, a partir de estruturas rítmicas em formas lineares e multilineares num fluxo temporal cíclico que pode ser dividido em segmentos de dois tipos de pulsos, 2 e múltiplos de 2 como: 2, 4, 8 e 16 pulsos e, 3 e múltiplos de 3 como: 3, 6, 12 e 24 pulsos como mostram as Figuras 9a e 9b<sup>6</sup>.



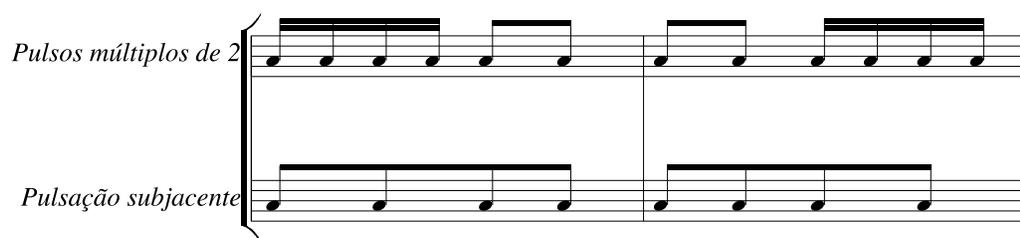
**Fig 9a: Estruturas de pulsos múltiplos de 2.**

<sup>6</sup> Os conceitos discutidos nesta seção foram retirados da obra “The music of Africa” de Joseph Nketia (1974).

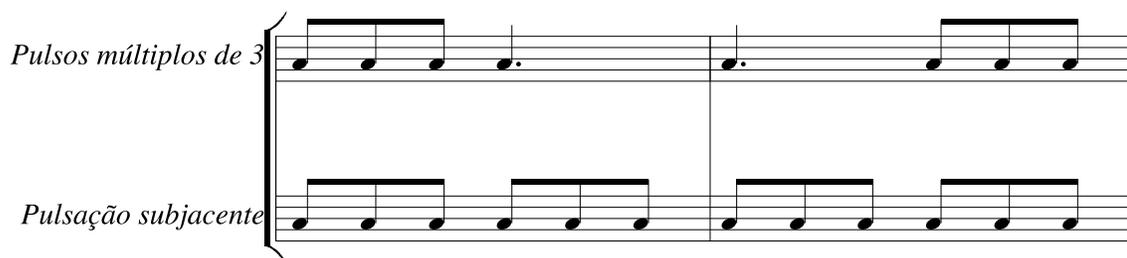


**Fig 9b: Estruturas de pulsos múltiplos de 3.**

Nketia se refere aos ritmos formados a partir da estrutura de pulso múltipla de dois como ritmos binários e, aos ritmos formados a partir da estrutura de pulso múltipla de três como ritmos ternários, “utilizando os termos binário e ternário para se referir ao esquema subjacente da estrutura de pulso” (Nketia, 1974, p. 127) como mostram abaixo as Figuras 10a e 10b.

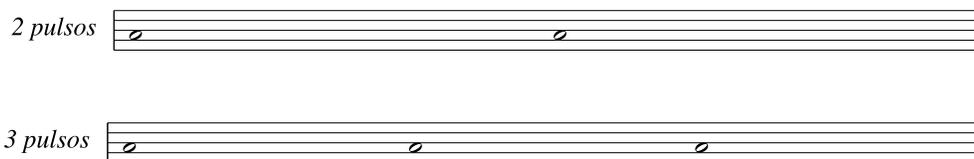


**Fig 10a: padrão rítmico de pulso com estrutura de pulsação binária subjacente.**



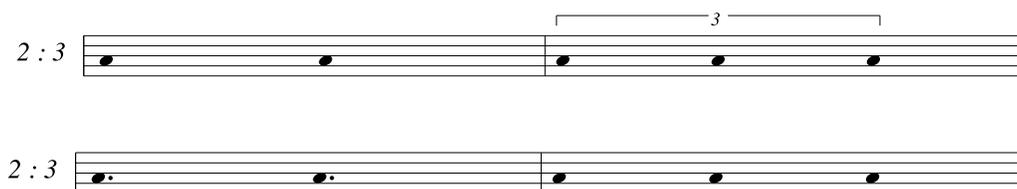
**Fig 10b: padrão rítmico de pulso com estrutura de pulsação ternária subjacente.**

Uma observação deve ser feita. Embora as estruturas de pulsos múltiplos de 2 e múltiplos de 3 sejam diferentes elas ocupam o mesmo espaço no fluxo temporal como mostra a Figura 10c.



**Fig 10c: Estruturas de pulsos diferentes no mesmo ciclo de tempo.**

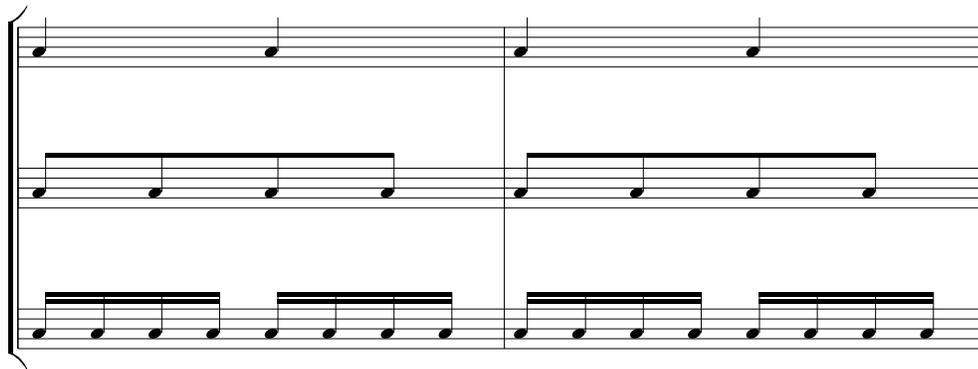
As divisões regulares do fluxo de tempo não ocorrem apenas na forma binária ou apenas na forma ternária, estas formas podem se expressar alternadamente e neste caso os pulsos se relacionam na proporção de 2 para 3 ocupando o mesmo espaço no fluxo temporal como mostra a Figura 10d.



**Fig 10d: Estruturas de pulso alternadas.**

### Ritmo divisivo

A partir destas estruturas de pulso dois tipos de padrões rítmicos são formados: o padrão rítmico divisivo e o padrão rítmico aditivo. Sucintamente pode-se definir o padrão rítmico divisivo como aquele que se articula no ciclo temporal através de subdivisões regulares, formando padrões rítmicos regulares como mostrado nos exemplos das Figuras 11a e 11b.

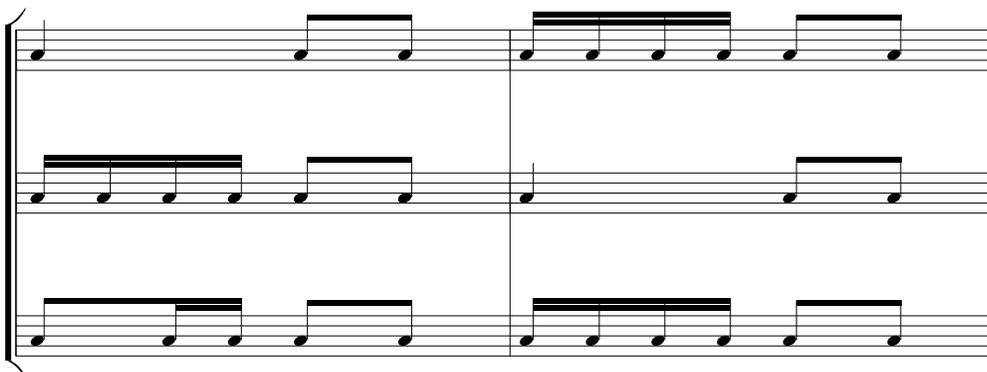


**Fig 11a: padrão rítmico de pulso divisivo múltiplo de 2 e suas subdivisões regulares.**

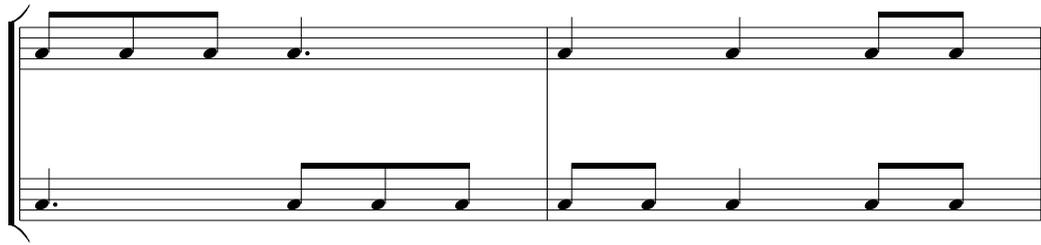


**Fig 11b: padrão rítmico de pulso divisivo múltiplo de 3 e suas subdivisões regulares.**

O padrão rítmico divisivo também pode ser construído a partir de combinações de diferentes estruturas de pulso formando padrões em duas seções contrastantes, mas mantendo suas subdivisões regulares como mostra abaixo os exemplos das Figuras 12a e 12b.



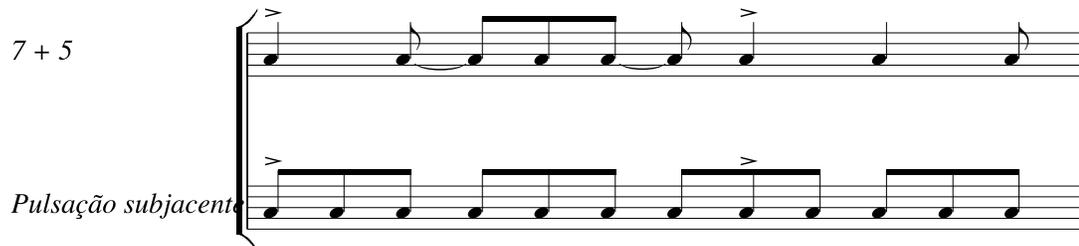
**Fig 12a: padrão rítmico de pulso divisivo binário com combinações de diferentes estruturas.**



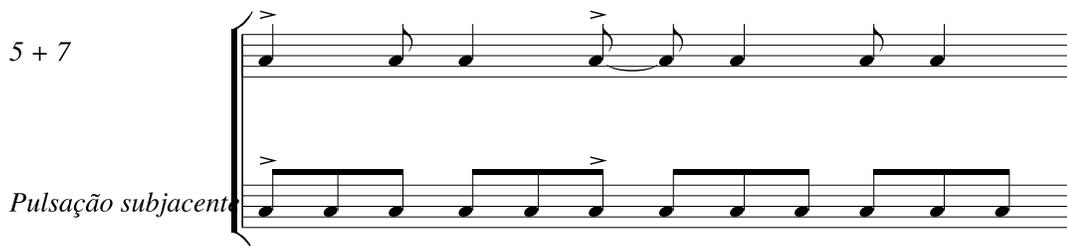
**Fig 12b: padrão rítmico de pulso divisivo ternário com combinações de diferentes estruturas.**

Ritmo aditivo

O padrão rítmico aditivo é aquele cuja duração dos valores de algumas notas pode se estender além da divisão regular no ciclo temporal formando padrões rítmicos de caráter irregular. Numa frase de 12 pulsos, por exemplo, conforma-se uma frase dividida em 7 + 5 (pulsos) ou 5 + 7 (pulsos) como mostrado nos exemplos das Figuras 13a e 13b.



**Fig 13a: padrão rítmico de pulso aditivo 7 + 5 com pulsção subjacente.**



**Fig 13b: padrão rítmico de pulso aditivo 5 + 7 com pulsção subjacente.**

Nketia ressalta que este procedimento faz com que as frases rítmicas não se restrinjam às fronteiras do ciclo de tempo podendo ser mais longas ou mais curtas e complementa apontando

que “o uso de ritmos aditivos . . . é o que caracteriza a organização musical na tradição musical africana, encontrando sua mais alta expressão na música percussiva” (Nketia, 1974, p. 131).

### *Time Line*

O uso de ritmos aditivos cria estruturas rítmicas de pulso assimétrico levando à formação de um fraseado rítmico irregular no fluxo temporal. A partir da dificuldade causada por essa característica, para que se perceba o sentido métrico de uma peça musical, a tradição musical africana destaca entre as várias camadas rítmicas de sua estrutura multilinear um padrão rítmico específico. Este processo de facilitação do entendimento da trama poli-rítmica se dá através deste padrão rítmico que está relacionado com a trama rítmica no fluxo temporal servindo de pulsação básica, ou, o fundo métrico da música, e foi descrita por Nketia (1974) como *time line*.

Alguns exemplos de *time line* são ilustrados abaixo nas Figuras 14a e 14b.

*Time lines* sobre padrão rítmico de estrutura binária:

The image contains two musical diagrams, labeled 'Time line' and 'Pulsação subjacente'.

The top diagram shows a 'Time line' (top staff) with a sequence of notes and rests that are not aligned with a regular pulse. Below it, the 'Pulsação subjacente' (bottom staff) shows a regular pulse of eighth notes. Vertical lines connect the notes in the 'Time line' to the corresponding pulses in the 'Pulsação subjacente'.

The bottom diagram shows a 'Time line' (top staff) with a sequence of notes and rests, including two triplet markings (indicated by a '3' over a bracket). Below it, the 'Pulsação subjacente' (bottom staff) shows a regular pulse of eighth notes. Vertical lines connect the notes in the 'Time line' to the corresponding pulses in the 'Pulsação subjacente'.

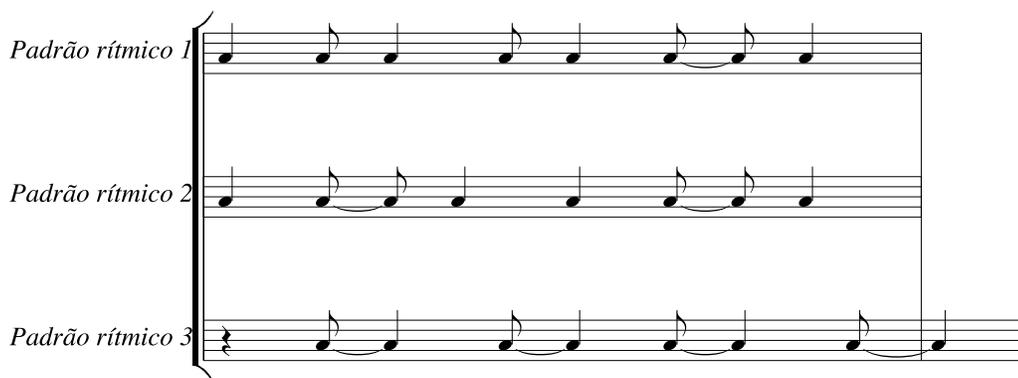
**Fig 14a:** *Time lines* sobre padrão rítmico de pulso múltiplo de 2 (binário).

*Time lines* sobre padrão rítmico de estrutura ternária:



**Fig 14b:** *Time lines* sobre padrão rítmico de pulso múltiplo de 3 (ternário).

Um aspecto importante na polirritmia da tradição musical africana é a sobreposição de diferentes padrões rítmicos resultando numa inter-relação irregular (*interlock*) no fluxo temporal, como mostra abaixo a Figura 15a.



**Fig 15a:** Sobreposição de padrões rítmicos diferentes em inter-relação irregular (*interlock*).

Outro aspecto também importante é a sobreposição do mesmo padrão rítmico várias vezes mas, com seu início em diferentes pontos no ciclo temporal, como mostra abaixo a Figura 15b.

The diagram illustrates a rhythmic structure with six staves. The top staff, labeled 'Time line', shows a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. Below it are four staves labeled 'Ponto 1', 'Ponto 2', 'Ponto 3', and 'Ponto 4'. Each 'Ponto' staff shows a melodic line starting at a different point in the 'Time line' sequence. 'Ponto 1' starts at the first note. 'Ponto 2' starts at the second note. 'Ponto 3' starts at the third note. 'Ponto 4' starts at the fourth note. The bottom staff, labeled 'Pulsação subjacent', shows a continuous sequence of eighth notes grouped in pairs, representing the underlying pulse.

**Fig 15b: *Time line* sobre padrão rítmico sobreposto várias vezes começando em diferentes pontos no ciclo temporal.**

Estes procedimentos resultam em fraseados rítmicos bastante irregulares, abundantes em síncopes o que na tradição musical africana “é visto como o procedimento favorito em sua organização polirrítmica” (Nketia, 1974, p.136).

Gerhard Kubik

Nesta seção serão demonstrados alguns aspectos conceituais sobre a tradição musical africana com o objetivo de complementar as informações contidas na seção anterior.

## Pulso elementar

Kubik (1994) sustenta que a música africana se estrutura ritmicamente a partir da “presença global de um fundo mental de pulsação, constituído por igual espaçamento de unidades de pulso que transcorrem *ad infinitum*” (Kubik, 1994, p. 42). Esta unidade de pulso foi chamada por Kubik (1994) de “pulso elementar”.

Portanto o “pulso elementar” funciona como uma tela básica de orientação, o fundo global do fluxo temporal (pulsos) na peça musical. Este pulso elementar se organiza em forma de ciclos com padrões múltiplos de 2 (2, 4, 8 e 16 pulsos) ou de 3 (3, 6, 12 e 24 pulsos). Estes ciclos podem ser subdivididos em mais de uma maneira permitindo “a combinação simultânea de unidades métricas contraditórias” (Kubik, 1994, p. 42). Kubik (1994) aponta que o ciclo de 12 pulsos (múltiplo de 3) é o mais importante na música africana.

Padrões rítmicos importantes se destacam do pulso elementar na trama rítmica da música africana. Esses padrões rítmicos como já mencionado são chamados de *time lines* (Nketia, 1974).

Kubik (1994) criou um esquema ilustrativo para demonstrar, através de pulsos sonorizados e mudos, algumas das mais importantes *time lines* na música africana. Tendo como referência os ciclos de pulsos elementares de 12 pulsos, 16 pulsos e 24 pulsos define-se que:

. = pulso mudo

X = pulso sonorizado

1 - *time line* em 12 pulsos:

A - {X . X . XX . X . X . X}

B - {X . X . X . XX . X . X}

C - {X . X . X . . X . X . .}

2 - *time line* em 16 pulsos:

A - {X . X . X . X . XX . X . X . X }

3 - *time line* em 24 pulsos:

A - {X . X . X . X . X . XX . X . X . X . X . XX . }

Kubik (1994) afirma que “uma *time line* representa o núcleo estrutural de uma peça musical, algo como uma representação condensada e extremamente concentrada das possibilidades dinâmicas abertas aos participantes (músicos e dançarinos)” (Kubik, 1994, p. 45).

Portanto a *time line* é o eixo central de uma peça musical, seu fundo métrico, uma referência em meio às camadas poli-rítmicas da música africana e se expressa através de uma linha rítmica assimétrica que se repete ciclicamente ao longo da peça. Como aponta Nketia (1974) o uso de ritmos aditivos<sup>7</sup> caracteriza a organização rítmica na tradição musical africana e esse é o fator que gera padrões rítmicos irregulares levando à criação de *time lines* com padrões rítmicos assimétricos. Uma *time line* pode se expressar através de palmas ou mediante golpes num instrumento metálico de timbre agudo.

### 1.1.1 – Cuba e Europa: Considerações Sobre Tradições Musicais

Fernando Ortiz afirma que a música afro-cubana é aquela que

“o povo cubano recebeu dos negros da África, adotada às vezes com certas modificações e recriada em Cuba sob a influência das tradições musicais africanas em combinação com outras de diversas procedências” (Ortiz, 1974, p. 27).

Uma maneira de compreender como se deram estas modificações é através do termo “transculturação”, idealizado pelo próprio Ortiz (1973) para redefinir as relações culturais entre

---

<sup>7</sup> A definição de ritmo aditivo se encontra na página 37.

colonizadores e colonizados. Ortiz (1973) considera que, num processo de colonização, no intercâmbio entre valores culturais alheios e locais ocorre uma transformação, uma adaptação de valores à uma nova realidade onde a cultura local se apropria e, ao mesmo tempo expropria estes valores tirando o peso hierárquico contido na cultura estrangeira, resultando na criação de uma nova cultura, com autonomia e identidade próprias.

Neste contexto pode-se afirmar que, durante este processo, juntamente à influência da música europeia e outras influências, a música africana, que é a base da música afro-cubana (Ortiz, 1974), tenha se adaptado a esta nova realidade assimilando e se apropriando de princípios e conceitos alheios a sua origem, mas preservando elementos essenciais através de vários gêneros e estilos que se desenvolveram em Cuba.

A percepção da música trazida pelos europeus foi um elemento essencial neste desenvolvimento. Principalmente entre os séculos XVI e XIX, momento da expansão europeia, conformava-se o que veio a se chamar “modernidade” (1979 apud Quintero Rivera, 2002) e as sociedades europeias passavam por um intenso processo de sistematização em várias áreas.

No que diz respeito à música uma série de noções e princípios se fortaleciam como, por exemplo, uma peça musical como sistema com início, desenvolvimento, ápice e final. Um sistema de regras de tonalidade se impunha a partir da escala bem temperada de Bach, formando um conjunto de características encontradas na música que veio a ser chamada erudita, onde, como aponta Quintero Rivera “todos os elementos sonoros deviam gravitar (como na lei da gravidade de Newton) em torno da tônica” (Quintero Rivera, 2002). Isso através de um sistema de notação musical que, de certa forma, moldava a percepção musical. Esta sistematização acabou por privilegiar a composição, o conceitual e a expressão individual em detrimento da improvisação, do corporal e do comunitário (Quintero Rivera, 2002).

O resultado da combinação das percepções musicais africana e europeia, como aponta Quintero Rivera (2002), resultou numa música na qual dialogam melodia, harmonia e ritmo, tendo como referência métrica o padrão rítmico das claves, onde se privilegia tanto a improvisação como a composição, tanto o canto como o baile, a expressão individual e a comunitária. Uma forma musical que desafia a trajetória da “modernidade ocidental” com expressões que tem origem não no centro, mas, nas margens (periferias) das sociedades ocidentais.

## 1.2 – TIME LINE E CLAVE

Toda forma de música afro-americana, seja norte-americana, caribenha ou brasileira, carrega em sua estrutura a influência de elementos característicos da tradição musical africana. Sendo o *son* cubano o estilo que deu as bases para o desenvolvimento de uma música latina moderna (Roberts, 1999; Rondon, 2008) pode-se afirmar que alguns conceitos que caracterizam a música tradicional africana estão presentes na salsa e no *latin jazz*.

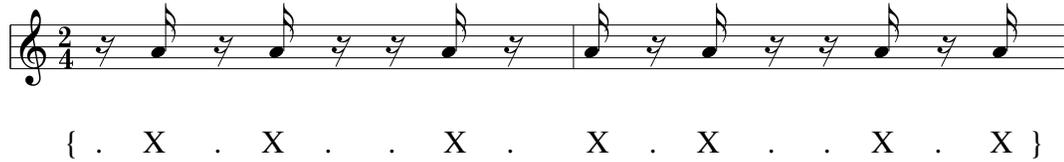
Oliveira Pinto (1999) menciona, por exemplo, que na música brasileira as fórmulas rítmicas que a caracterizam se expressam através de batidas estruturadas assimetricamente que se repetem no ciclo formal, no caso de 16 pulsações, conformando uma *time line*. Nas baterias de escola de samba é o tamborim que desempenha o papel de executar esta fórmula. Oliveira Pinto complementa afirmando que

“tais fórmulas compõem-se na realidade de um determinado número de pulsos elementares sonorizados e mudos. Assim, pode-se perceber na *time line* o ciclo formal que serve de base à peça” (Oliveira Pinto, 1999, p. 94).

Este tipo de fórmula rítmica pode ser identificada, por exemplo, na batida de violão de João Gilberto no surgimento da Bossa Nova, considerada uma de suas grandes inovações na época. Castro (1990) sustenta que a batida de violão de João Gilberto se apoiava numa fórmula rítmica emprestada do tamborim, instrumento característico das escolas de samba. Um bom exemplo prático e ilustrativo pode ser visto abaixo na Figura 16 a partir da célula rítmica extraída da batida de violão da música “Piano na Mangueira”<sup>8</sup> (1995) de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda, músicos influenciados por João Gilberto. Partindo da premissa de Oliveira Pinto, se o samba é um estilo ou gênero que na notação tradicional da música ocidental é escrito em 2/4, seu ciclo formal é constituído por uma sequência de dois compassos onde os pulsos elementares (Kubik, 1994) se expressam através de 16 semicolcheias sonorizadas e mudas.

---

<sup>8</sup> Exemplo musical disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6oXvEKRsZxI>



**Fig 16: Fórmula rítmica ou *time line* brasileira extraída de “Piano na Mangueira”.**

Este é um conceito que foi incorporado nas músicas afro-americanas de maneira geral. Na música afro-cubana a fórmula rítmica mais importante que conforma uma *time line* se expressa através da clave que é uma célula rítmica estruturada assimetricamente que se repete ciclicamente ao longo de uma peça a partir da qual a trama rítmica é construída. Esta célula rítmica pode ser explícita ou subentendida no discurso musical.

A clave é o padrão rítmico que caracteriza o *latin jazz* de Palmieri. Segundo Mauléon (1993) a clave deve ser vista de três maneiras, ou seja, são três os conceitos inerentes à clave:

1. Um instrumento formado por dois cilindros de madeira de timbre agudo que são batidos um contra o outro;
2. Um padrão rítmico assimétrico que se repete ciclicamente estruturado em duas figuras rítmicas expressas em dois compassos 4/4 em relação de pergunta e resposta, tensão e relaxamento e;
3. Um conceito organizacional da música afro-cubana. Este conceito implica na compreensão e interiorização do sentido métrico da clave sobre o qual serão construídas as células rítmicas e fraseados dos instrumentos em geral na estrutura de uma peça musical. Sua estrutura rítmica está subjugada ao padrão rítmico da clave e seus ciclos.

Na notação tradicional ocidental a clave se expressa atualmente através de uma célula rítmica que compreende dois compassos 4/4 onde os pulsos elementares são neste caso representados por 16 colcheias como mostra a Figura 17.



**Fig 17: Clave de *son* na notação tradicional ocidental no sentido 3-2 que é a clave presente em “Palmas” e pulso elementar.**

A clave se expressa em dois compassos, num compasso com três ataques e um compasso com dois ataques que se repetem ciclicamente. Estes ataques podem ser executados de duas formas ou dois sentidos: 3-2 ou o inverso, 2-3. Este é o pulso, a infra-estrutura permanente que mantém a estabilidade do ritmo em meio às várias camadas poli-rítmicas executadas pelos instrumentos em geral na música afro-cubana (Mauléon, 1993).

#### Origem

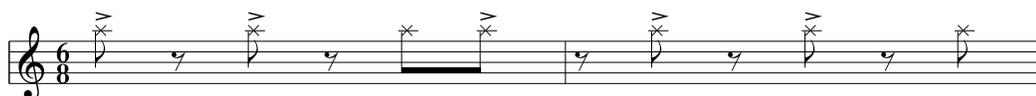
De acordo com Mauléon (1993) o padrão rítmico da clave usado atualmente tem sua origem no folclore Ioruba. Existem muitas variações nos padrões rítmicos encontrados em Cuba oriundos deste folclore. Entre estas variações sobressai uma célula rítmica conhecida em Cuba como clave 6/8 (12 pulsos), também conhecida como ritmo *bembe*, exemplificada na Figura 18.



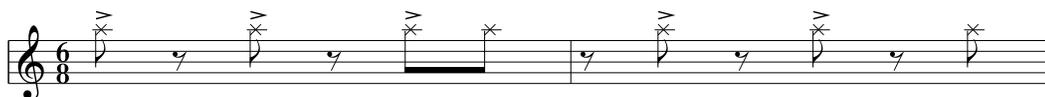
**Fig. 18: Clave 6/8 (*bembe*).**

Em seu processo evolutivo alguns acentos desta linha rítmica foram valorizados e se tornaram células rítmicas importantes no desenvolvimento da música popular em Cuba. Estas células rítmicas estão ligadas a dois importantes estilos musicais deste país, a rumba e o *son*. A clave de rumba e a clave de *son*, pode-se dizer, são uma síntese da clave 6/8 (*bembe*) (Bandera, 2013)<sup>9</sup>, como pode ser observado nas Figuras 19 e 20.

<sup>9</sup> Informação obtida em entrevista concedida pelo percussionista cubano Pedro Bandera.



**Fig. 19: Acentos da clave de rumba sobre ritmo *bembe*.**

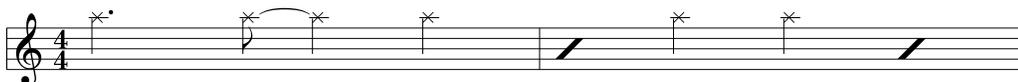


**Fig. 20: Acentos da clave de *son* sobre ritmo *bembe*.**

A partir de um processo de transformação, talvez por influência do jazz ou simplesmente por tornar mais fácil a leitura na partitura (Mauléon, 1993), estas claves passaram a ser escritas em compasso 4/4 como exemplificam as Figuras 21 e 22.



**Fig 21: Clave de rumba em 4/4.**



**Fig. 22: Clave de *son* cubano em 4/4.**

A clave de rumba tem em sua estrutura rítmica duas síncopes, dois contratempos, o “e”, do segundo tempo e o “e” do quarto tempo do primeiro compasso, o lado 3 da clave. A clave de *son* possui apenas uma síncope, o “e” do segundo tempo do primeiro compasso, o lado 3 da clave.

### 1.3 – SENTIDO TERNÁRIO: PULSAÇÃO SUBJACENTE

Uma relação pode ser estabelecida entre o conceito de pulso elementar (Kubik, 1994) com a clave da música afro-cubana na notação tradicional ocidental como mostra abaixo as Figuras 23, 24 e 25:



**Fig. 23: 16 pulsos elementares (16 colcheias).**

A clave (de *son*) se manifesta através dos pulsos sonorizados:



**Fig. 24: Pulsos elementares sonorizados destacados.**

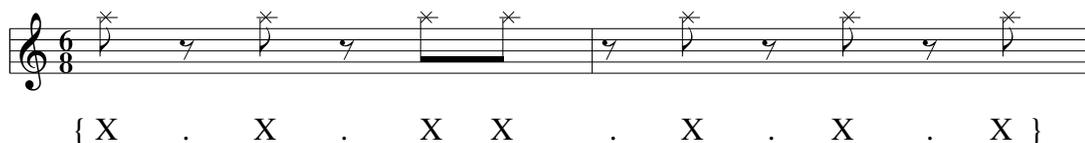
A Figura 25 mostra como a célula rítmica da clave de *son* se expressa na notação tradicional ocidental:



**Fig. 25: A clave de *son* (direção ou sentido 3-2).**

Pode-se observar nas *time lines* citadas por Kubik uma relação com a clave da música afro-cubana como mostra a Figura 26:

- *time line* em 12 pulsos A - {X . X . XX . X . X . X} está relacionada ao ritmo *bembe*.



**Fig. 26: Ritmo *bembe* e *time line* de 12 pulsos elementares (sonorizados e mudos).**

Nota-se que esta *time line* representa com exatidão em toda sua extensão no ciclo temporal os 12 pulsos elementares (múltiplos de 3) dos dois compassos 6/8 com os pulsos

sonorizados se identificando com a frase rítmica que conforma o ritmo *bembe* como mostrado acima na Figura 26.

Por sua vez o ritmo *bembe* está relacionado a duas claves na música afro-cubana, a clave de rumba e a clave de *son*, como mostram as Figuras 27a e 27b.

{ X . X . X X . X . X . X }

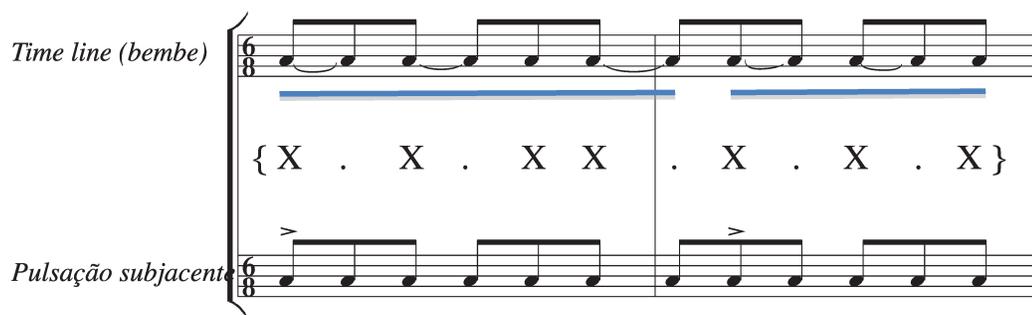
**Fig. 27a: Clave de rumba, *bembe* e *time line* de 12 pulsos.**

{ X . X . X X . X . X . X }

**Fig. 27b: Clave de *son*, *bembe* e *time line* de 12 pulsos.**

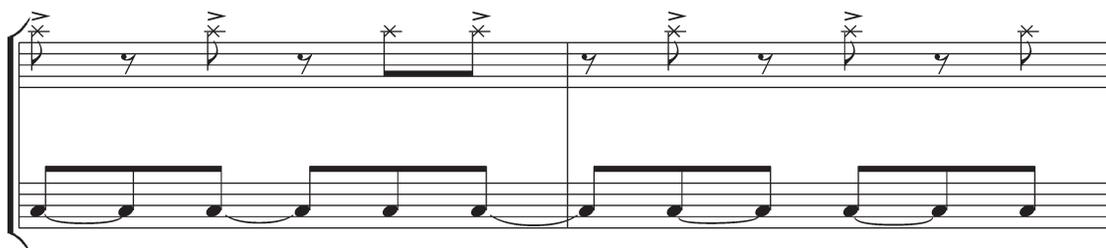
A *time line* que é identificada ao ritmo *bembe* é estruturada num ciclo de 12 pulsos elementares (Kubik, 1994) organizados em agrupações que fluem de 3 em 3 caracterizando sua pulsação subjacente. Esta *time line* é formada por padrões rítmicos irregulares (padrão rítmico aditivo)<sup>10</sup> (Nketia, 1974) resultando em uma frase rítmica cujo ciclo de pulsos é dividido assimetricamente em 7 + 5 pulsos como mostra a Figura 27c.

<sup>10</sup> Definição de padrão rítmico aditivo na página 37.



**Fig. 27c: *Time line (bembe)*, frase rítmica de padrões irregulares.**

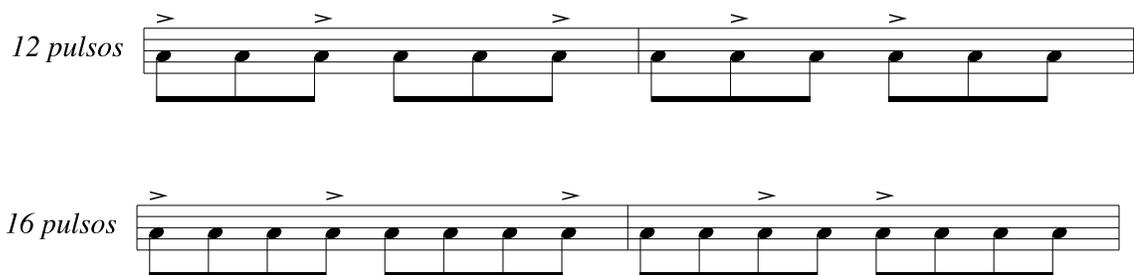
A Figura 27d abaixo mostra como os pulsos articulados da *time line (bembe)* de 12 pulsos expressam exatamente os acentos da clave de rumba. Nota-se que estes acentos formam uma estrutura de golpes assimétrica (3 + 2).



**Fig. 27d: Acentos da clave de rumba sobre articulação da *time line* de 12 pulsos (*bembe*).**

Analisando-se esta relação pode ser observada uma conexão direta entre esta *time line* e os padrões rítmicos da música afro-cubana, as claves. A partir desta observação pode-se supor que estas claves têm origem em estruturas rítmicas de 12 pulsos (múltiplo de 3) conformando um esquema subjacente que segundo Nketia (1974) dá um caráter ternário à estas linhas rítmicas.

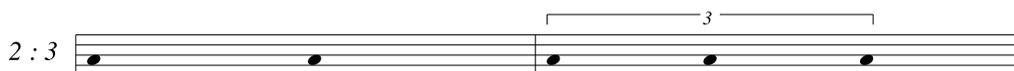
Portanto a clave, cujo padrão rítmico como mostrado acima na Figura 27d está contido no ritmo *bembe*, originalmente se expressa através de um fluxo de 12 pulsos (múltiplo de 3) e, na música popular cubana se expressa através de um fluxo de 16 pulsos (múltiplo de 2), como mostra abaixo a Figura 27e.



**Fig. 27e: Acentos da clave (rumba) sobre 12 e 16 pulsos.**

Algumas considerações

Como já mencionado, na tradição musical africana estruturas com pulso de caráter binário e ternário podem se alternar no fluxo temporal (Nketia, 1974) (Figura 27f, abaixo). Esta é uma característica indicadora da flexibilidade rítmica presente nesta tradição musical e pode ter sido incorporada na música afro-cubana. Não é incomum durante uma execução musical em grupos cubanos de música popular uma música que originalmente está concebida e escrita em 4/4 subitamente se transformar em 6/8 (Figura 27g, abaixo) como, por exemplo, na versão ao vivo da música “Dime cual es”<sup>11</sup> de Isaac Delgado. Este tipo de “manobra” com o ritmo só é possível a partir da consciência do sentido rítmico subjacente próprio desta manifestação musical.



**Fig. 27f: Alternância entre pulso de caráter binário e ternário na tradição musical africana.**

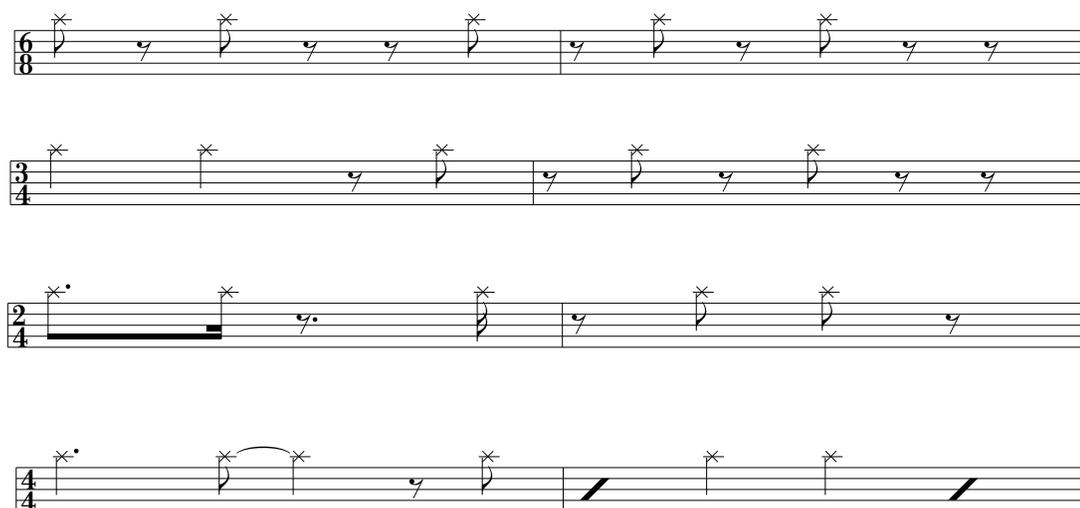


**Fig. 27g: Mudança de fórmula de compasso na música popular cubana (clave de rumba e *bembe*).**

<sup>11</sup> O áudio desta música se encontra no cd anexo. O ponto exato no áudio desta transformação rítmica é o 14:43.

Uma observação deve ser feita com relação à Figura 27g. O que muda nesta representação é apenas a notação musical pois o sentido rítmico permanece o mesmo. O que é relevante nesta observação é o caráter rítmico implícito nestas *time lines* e claves e não a forma como são escritas na notação tradicional ocidental.

Mesmo se hoje a clave em Cuba é escrita num compasso quaternário o sentido ternário está implícito, camuflado através da célula rítmica da clave. A clave, abaixo na Figura 28a, já foi representada de diversas maneiras na notação tradicional ocidental (Mauléon, 1993).



**Fig 28a: Diversas representações da clave de rumba na notação tradicional ocidental.**

Pode-se observar abaixo na Figura 28b a clave de rumba em 4/4 sobre a linha rítmica do *bembe* e seu esquema de pulsos subjacente, que é parte fundamental em sua estrutura, que aqui é representado na notação tradicional ocidental pelo compasso composto (6/8).



**Fig 28b: Clave de rumba (4/4), ritmo *bembe* (6/8) com acentos da clave e pulso ternário subjacente.**

Um processo de adaptação pode ter ocorrido na evolução do padrão rítmico do *bembe*. Este padrão que na origem se estrutura num fluxo cíclico de 12 pulsos elementares (Kubik, 1994), em território cubano se reestruturou transformando-se em sua síntese, expressa através do padrão rítmico da clave, numa estrutura de 16 pulsos elementares, estrutura que é comum em várias formas de música da Europa. Nesta nova forma manteve seu caráter rítmico original (múltiplo de 3) que está implícito nesta síntese, a clave.

A pulsação subjacente dá o caráter ternário à esta *time line* ou ritmo *bembe*. É a partir das articulações entre os pulsos desta *time line*, que fluem de 3 em 3, que surgem as síncopes que fazem emergir seu sentido rítmico/musical como mostra a Figura 28c.



**Fig 28c: Articulações que formam a *time line* (*bembe*) a partir de uma pulsação de caráter ternário.**

Assim sendo é interessante ou mesmo imprescindível perceber que em sua origem o padrão rítmico que define toda estrutura rítmica da música afro-cubana e da salsa contemporânea tem em sua essência um caráter ternário herdado do ritmo original africano. Portanto é importante destacar que esse é o sentido rítmico característico inerente a essa música.

Outras características subjacentes

Quintero Rivera (1998) também menciona uma qualidade flexível na cultura musical africana que propiciou outras formas de adaptação para se preservar nesse novo contexto. Quintero Rivera faz um diagnóstico sobre esse comportamento afirmando que

“A síncope, a polirritmia, a importância do elemento rítmico, dos instrumentos de percussão e da dança são fortes características das expressões musicais de herança africana. Estas características podem aparecer de forma oculta, camuflada. Essa identidade da música de herança africana com os instrumentos de percussão, também aparece na transferência destas características para instrumentos melódicos, ou, a

melodização de ritmos, como uma forma da presença destes elementos mas de forma oculta” (Quintero Rivera, 1998, p. 207).

A partir do conceito exposto por Quintero Rivera (1998) é possível supor que este comportamento tenha se manifestado de forma ampla e profunda neste processo de transculturação. Além da hipótese da adaptação do ritmo propriamente dito e da melodização de ritmos é notória uma sonoridade percussiva que vai além dos instrumentos de percussão na maneira desta música se manifestar. Nota-se esta qualidade na expressão sonora dos instrumentos em geral, nos ataques, nas articulações e nos timbres tirados dos instrumentos e mesmo da voz, emprestado dos instrumentos de percussão. Como se os instrumentos por um processo imitativo tentassem aproximar sua própria sonoridade à sonoridade percussiva que é um elemento caracterizador da identidade desta música.

## 2 – EDDIE PALMIERI

Eddie Palmieri é pianista, compositor e arranjador. Nascido no “Spanish Harlem” (NY) em 1936, é filho de imigrantes porto-riquenhos e será um dos responsáveis pela reconfiguração da sonoridade da música latina produzida em Nova York. Começa sua carreira nos anos 1950 e após alguns anos como *sideman* do cantor Tito Rodriguez, que liderava uma das principais orquestras do Palladium Ballroom, funda em 1960 sua própria orquestra, a *La Perfecta*. Conhecido por sua extensa produção, Palmieri atua com versatilidade transitando entre o universo da música dançante e o universo da música instrumental jazzística. Tendo completado cinquenta anos de carreira em 2012, em sua trajetória contribuiu extensamente na construção estética da música latina.

### Contexto e estilo

Numa intensa, constante e duradoura relação de troca e assimilação com a cidade de Nova York e sua cultura, a música latina trazida pelos imigrantes caribenhos e que ali se enraizou, a partir de um momento, na virada dos anos 1950 para os anos 1960, começa a revelar traços originais. Esta forma musical que tem como principal característica elementos da tradição afro-cubana, nesta situação geográfica e social começa a se desenvolver apresentando características muito próprias.

Passados por volta de quarenta anos de um processo de intensa imigração onde seu início remonta aos anos 1920, surge uma nova geração de latinos, formada por novos imigrantes e também em grande parte por filhos de imigrantes nascidos em Nova York que, portanto, criaram vínculos mais sólidos e relações mais profundas neste lugar. Esta geração vai encontrar uma nova maneira de expressar sua música com uma marca e um estilo próprio.

Segundo Singer e Martinez (2004) os lugares onde vivemos são parte essencial da construção de nossas identidades e afirmam: “Lugares representam a dimensão física de nossas vidas, o lar para nossas tradições e memórias” (Singer e Martinez, 2004, pg. 180). E complementam,

“a música que estes imigrantes e filhos de imigrantes estão fazendo, mesmo sendo profundamente enraizada em tradições afro-cubanas, é uma expressão étnica, social, política e de identidade de Nova York, essa música só poderia ser feita nesta cidade” (Singer/Martinez, 2004, pg. 180).

E complementam,

“para a geração que foi a ponte criativa entre o passado e o futuro da música latina, a música era o principal veículo para encontrar sua própria voz, enraizada nas tradições de seus antepassados, mas com a marca distinta de sua realidade atual” (Singer/Martinez, 2004, p. 199).

Eddie Palmieri pertence a segunda geração de latinos em Nova York, nascido nesta cidade, onde foi exposto durante muito tempo ao jazz e ao *rhythm'n blues*, absorvendo influências que naturalmente transpareceriam em sua produção musical. Com sua orquestra a partir do início dos anos 1960 começa a experimentar e alterar padrões que até então eram sólidas referências no universo desta música. Rondón (2008) aponta que Palmieri estava à frente de um movimento que ia culminar no final dos anos 1960 definindo a música latina de Nova York com o termo salsa.

O início dos anos 1960 é marcado por um adensamento das tensões sociais revelando uma necessidade de mudanças na sociedade norte-americana. O clima político estava conturbado, alguns episódios davam o tom e a gravidade do momento. O assassinato do presidente Kennedy, por exemplo, junto ao aumento da presença militar norte-americana no Vietnã provocavam comoção pública. Grupos e segmentos sociais começaram a se organizar para se fazerem ouvir. O movimento *beatnik* se caracterizava por ousadas manifestações públicas. A campanha pelos direitos civis tomava dimensões cada vez maiores. A comunidade negra se inspirava em Martin Luther King e Malcolm X formando grupos de protesto. Ao mesmo tempo, buscando justiça social, a juventude porto-riquenha se organizava através de um grupo batizado *Young Lords* fazendo protestos que ecoavam de Chicago a Nova York. Era um momento de muita pressão social em que vários grupos lutavam para impor sua identidade.

Para as comunidades marginalizadas desta sociedade, de onde Eddie Palmieri era oriundo, a música foi o principal canal para impor suas identidades.

## 2.1 – RECONFIGURAÇÃO SONORA

Na virada dos anos 1950 para os anos 1960 a sociedade passava por um período de transformação e conseqüentemente a música que era produzida neste contexto também se transformava. Neste momento surge um grupo de músicos da segunda geração na comunidade latina de Nova York que necessitam renovar sua concepção musical. Entre esses músicos está Eddie Palmieri que tinha sólido conhecimento sobre a música de origem afro-cubana, base da música latina que se desenvolvia em Nova York, e ao mesmo tempo, tinha absorvido profundas influências vindas do universo jazzístico (Rondón, 2008).

Com o esgotamento das possibilidades de uma fórmula que servia como referência para a música latina desde meados dos anos 1940, inspirada na estética e sonoridade das *big bands* restava a Palmieri duas opções de referência com relação à direção musical a ser definida no intuito de renovar essa forma musical: o *conjunto de son* (cubano) que tinha como marca o som do trompete, ou um formato inspirado na *charanga*, outro estilo de música cubana muito na moda naquele momento em Nova York, que tinha sua sonoridade baseada na flauta e no violino (Rondón, 2008). Mas, como aponta Rondón (2008) “Palmieri rejeitou as duas possibilidades, uma vez que ambas eram imitações fracas de sons do passado ao invés de formatos atraentes para os sons do futuro” (Rondón, 2008, pg. 15).

Em sua busca por algo novo e original Palmieri opta por um formato inusitado e atípico em sua orquestra. Até então as orquestras de música latina nos Estados Unidos eram inspiradas no modelo das grandes orquestras da era das *big bands* que em sua formação *standard* eram constituídas, de maneira geral, por uma seção rítmica de cinco instrumentos e uma seção de sopros composta por: cinco saxofones, quatro trompetes e quatro trombones. Quando fundou sua própria orquestra, a *La Perfecta*, Palmieri remodelou a seção de sopros provocando uma mudança de paradigma com relação à sonoridade desta expressão musical. Em seu novo modelo Palmieri reduz a seção de sopros para apenas dois trombones que junto a uma seção rítmica formada por instrumentos da tradição musical afro-cubana trouxe uma sonoridade completamente nova e

inusitada para o universo musical latino de Nova York se diferenciando totalmente da sonoridade das *big bands* da “era do mambo” assim como de qualquer outra sonoridade que servia de referência para este tipo de música até aquele momento. Como menciona o músico Willy Colón, “esta se tornou a referência de uma banda de salsa . . . agora se você ouve uma rádio de salsa a regra é a banda com trombones” (Carp, 2004, pg. 56). Assim, Palmieri dá início a um processo de transformação estética desta expressão musical criando um estilo próprio preservando a essência dessa tradição musical, a tradição afro-cubana e, ao mesmo tempo, impondo uma marca própria, ligada à cultura de Nova York.

Outros aspectos contribuíram para esta reconfiguração sonora proposta por Palmieri. Elementos da harmonia e da improvisação jazzística também enriqueceram seu estilo como será mostrado na próxima seção.

#### Alguns exemplos

Uma composição ilustrativa de suas inovações é a música “*Conmigo*” (1962) que inaugura seu primeiro álbum de 1962 também chamado *La Perfecta*. Esta peça exalta a dança que na época era chamada “*pachanga*” que estava na moda nos *dancings* latinos do momento e é pontuada pelo refrão repetido pelo coro “Venha gozar/Venha bailar conmigo/Baila pachanga”. A sonoridade metálica dos trombones traz uma característica mais rude à sonoridade de sua orquestra em contraste com a sonoridade mais glamorosa das antigas orquestras. A Figura 35 abaixo mostra um trecho (c.23-26) logo após o coro em *Conmigo*.



**Fig. 35: Trombones em *Conmigo*, sonoridade agressiva.**

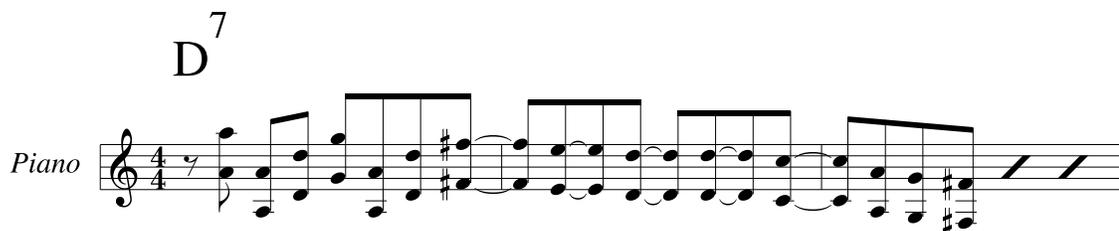
Nota-se também uma maior liberdade rítmica em sua improvisação, na maneira como lida com elementos da tradição junto a inovação. Como mostra a Figura 36 Palmieri desenvolve sua improvisação a partir de dois motivos os quais são repetidos três vezes. Ao mesmo tempo mostra ousadia harmônica através da exploração das tensões propostas pelo acorde D7 o que revela a

influência do jazz em sua performance. Este tipo de exploração da harmonia se mostra bastante contrastante com as harmonias mais estáveis e previsíveis usadas no contexto das orquestras mais tradicionais da época.



**Fig. 36: Cinco primeiros compassos de improvisação do piano a partir de motivos explorando das tensões do acorde D7 em *Connigo*.**

Como mostra a Figura 37 alguns compassos à frente em meio a sua improvisação Palmieri resalta ao piano um padrão rítmico/harmônico característico da música afro-cubana em sua performance, um *montuno* (Mauléon, 1993).



**Fig. 37: *montuno* em meio a improvisação de Palmieri em *Connigo*.**

Suas profundas ligações com o jazz o levaram um pouco mais tarde a gravar um álbum de música instrumental em conjunto com o vibrafonista Cal Tjader. O álbum intitulado “*El sonido nuevo*” mostra outra faceta de Palmieri. Talvez influenciado pela sonoridade suave do vibrafone de Tjader sua performance revela um caráter mais *cool*, não visto comumente em suas gravações. O que distingue este álbum de outros neste momento de sua carreira é seu caráter inteiramente instrumental onde explora uma vertente mais jazzística da música latina. Na faixa “*El sonido nuevo*” (1966) Palmieri mostra sua flexibilidade na exploração da linguagem jazzística e ao mesmo tempo como profundo conhecedor da tradição afro-cubana. Um exemplo desta flexibilidade é ilustrado na Figura 38. Durante sua improvisação ao piano, ao mesmo tempo em

que executa com a mão esquerda um padrão rítmico/harmônico repetitivo e linear inspirado num *montuno*, com a mão direita improvisa sobre o acorde D7 explorando motivos construídos sobre uma estrutura de arpejo.

D<sup>7</sup>

The musical score is written for guitar in 4/4 time. It consists of four systems of two staves each. The top staff is labeled 'Mão direita' (Right Hand) and the bottom staff is labeled 'Mão esquerda' (Left Hand). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The chord is D7. The left hand plays a repetitive arpeggiated pattern: a quarter note on the 4th string (D), followed by eighth notes on the 3rd (F#), 2nd (A), and 1st (D) strings. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, primarily using the 2nd, 3rd, and 4th strings. The first system shows the initial pattern. The second system continues the pattern with some rests in the right hand. The third system shows the right hand playing a more complex melodic phrase. The fourth system concludes the piece with a final melodic phrase in the right hand and a continuation of the left-hand pattern.



**Fig.38: Exploração de tensões sobre motivos no acorde D7, improvisação de Palmieri em “El sonido nuevo”.**

Após esta experiência Palmieri realizará outro álbum ao lado de Cal Tjader intitulado “Bamboleate” (1967) com a mesma direção musical mas, mesmo com o sucesso obtido nestas gravações Palmieri se dedica prioritariamente ao longo de sua carreira a um trabalho voltado para orquestra de caráter dançante fundada numa sólida base rítmica afro-cubana sempre trazendo elementos da linguagem do jazz à construção de seu edifício musical. Através da manipulação destas linguagens Eddie Palmieri consolidou seu estilo e construiu a reputação de um dos mais importantes personagens no movimento da música latina que é conhecido como salsa.

#### Considerações

Palmieri forjou sua carreira em orquestras de dança. Tinha sido durante alguns anos o pianista do cantor Tito Rodriguez além de trabalhar em outras orquestras nos anos 1950. No início dos anos 1960 como mencionado criou sua própria orquestra, a *La Perfecta*, que atuava no mesmo contexto, no entanto, com esta orquestra propôs uma renovação dos parâmetros que formavam a base e referência desta forma musical.

Roberts afirma, sobre Palmieri, que “sua essência era um experimentalismo combinando um forte sentido da tradição cubana a um estilo de piano modal, resultado de sua admiração por McCoy Tyner” (Roberts, 1999, pg. 165). Rondón aponta que as inovações de Palmieri

“sob nenhuma circunstância, ecoaram as estruturas sonoras construídas por grandes orquestras do período do mambo. Esta diferença chocante alterou os ouvidos e as expectativas dos amantes da música. A música parou de ser glamorosa e tornou-se mal-humorada. Onde antes havia pompa, agora havia violência. As coisas tinham mudado definitivamente” (Rondón, 2008, p. 15).

Esta nova sonoridade colocava Eddie Palmieri na vanguarda do movimento que iria alguns anos mais tarde internacionalizar a música latina de Nova York, o *New York Sound*, que passaria a ser identificada com o termo salsa. Segundo Rondón (2008) nesta nova configuração sonora o *son* cubano continuou como a principal base para seu desenvolvimento mas, os arranjos eram amargos e violentos com longos e agressivos *montunos*<sup>12</sup> trazendo a marca do “bairro marginalizado”.

A música que nascia não era mais a música para as luxuosas casas de dança, não se tratava mais de glamour e entretenimento e, ao mesmo tempo em que trazia características locais, buscava uma audiência mais ampla. Era uma música com vínculos mais profundos na comunidade latina de Nova York, mais ligada a sua situação social, a vida nas ruas e refletia as mudanças e necessidades do bairro latino (*el barrio*).

---

<sup>12</sup> O *montuno* neste caso é definido como a 2ª seção da peça musical no estilo *son* cubano, constituída por uma sequência de acontecimentos, são eles: a alternância do coro com a improvisação do cantor, seguido pelo *mambo* (uma intervenção dos sopros), seguido de uma improvisação instrumental. Não confundir com *montuno* do piano que seria um padrão rítmico/harmônico executado por este instrumento (Mauléon, 1993).

### 3 – MATERIAS E MÉTODOS

Procurando fazer um levantamento de elementos característicos das linguagens que constituem o estilo de *latin jazz* de Eddie Palmieri este trabalho apoiou sua investigação num procedimento metodológico a partir da transcrição<sup>13</sup> do áudio da música Palmas realizada pelo autor.

A música “Palmas” foi escolhida como objeto de investigação neste trabalho por ser representativa do estilo de Eddie Palmieri enquanto compositor, arranjador, pianista e enquanto concepção musical. Esta pesquisa considera que esta peça possui variedade suficiente proporcionando material consistente e abrangente para uma análise aprofundada.

Um estudo detalhado da forma, de padrões harmônicos, rítmicos e melódicos foi realizado em Palmas com o objetivo de descrever o procedimento de Palmieri na construção de seu estilo.

Análises das improvisações também foram realizadas onde foram identificados fraseados, padrões melódicos (*patterns*) que definem um vocabulário idiomático. Nos arranjos de sopros foram levantados elementos constituintes da textura, estruturas, funções melódicas e *voicings*.

Uma análise detalhada foi elaborada com foco nas relações rítmicas contidas nesta peça sendo este um aspecto fundamental em se tratando das linguagens musicais formadoras do estilo de Palmieri.

#### 3.1 – MÉTODOS

Sendo o jazz uma parte integrante do objeto investigado uma abordagem técnica da análise desta linguagem em sua especificidade foi necessária. Para este fim esta pesquisa teve como referência a obra de alguns autores que trabalham ferramentas específicas. Neste contexto o método analítico de Jacques Siron trouxe recursos abrangentes para análises profundas e detalhadas. Siron enfoca em sua metodologia analítica os elementos que constituem a linguagem jazzística. Através da abordagem proposta por Siron foram analisados os seguintes elementos na composição: forma, tonalidade e modalidade, métrica; na harmonia: progressões harmônicas,

---

<sup>13</sup> Com excessão às passagens dos compassos 1 ao 8 (Fig. 39), compassos 39 ao 42 (Fig. 48) e, compassos 123 ao 129 (Fig. 74), transcritos da própria partitura.

vocabulário de acordes; no arranjo de sopros: textura, timbre e *voicings*; na melodia: movimento melódico, função melódica e motivos; na improvisação: elementos que constituem um vocabulário harmônico que se expressam através de fraseado, padrões melódicos, *patterns*, *licks* e motivos.

Nascido em Genebra, Suíça, Jacques Siron é formado em piano, violoncelo e medicina. Dedicou sua carreira dando prioridade à música improvisada. Em 1983 tornou-se professor de improvisação na AMR em Genebra (Associação para o Incentivo à Música Improvisada) da qual é membro fundador. Paralelamente ensina pedagogia do jazz e de músicas improvisadas na escola profissional de jazz de Genebra. É autor de livros pedagógicos sobre música e de textos poéticos que tem frequentemente relação com a música.

Em 1992 publica “La Partition Intérieure” (A partitura Interior) método utilizado nesta pesquisa. É uma obra que se aprofunda nos domínios do jazz e da música improvisada. Segundo François Jeanneau que escreve seu prefácio esta obra atende ao mesmo tempo a diferentes demandas se dirigindo à profissionais, debutantes, amadores, alunos ou pedagogos.

Siron aborda a improvisação a partir do princípio de que o ato de improvisar é muito anterior a qualquer forma de escrita musical. “La Partition Intérieure” se organiza de maneira a, como menciona Siron, “abrir uma outra passarela: o diálogo indispensável entre a precisão da técnica e a força da expressão, entre os detalhes da análise e o sopro da inspiração, entre a sistematização do aprendizado e a execução espontânea” (Siron, 2004, p.18). Seu conteúdo contempla vários universos sonoros como: o jazz, as músicas improvisadas, as raízes da música ocidental, ritmos e até a música contemporânea. Suas setecentas e tantas páginas abordam estes assuntos de maneira profunda e detalhada com ênfase nos capítulos que tratam da linguagem do jazz.

Outras técnicas foram utilizadas nesta pesquisa a partir das obras de Carlos Almada, Ian Guest, Vincent Persichetti, Jo Anger-Weller, Sergio Freitas, Marc Levine, que estabelecem procedimentos analíticos sobre eventos e conceitos relativos à harmonia como padrões harmônicos, cadências, tonalidade e modalidade; à melodia como movimento melódico, função melódica; ao arranjo como *voicings* e textura, servido de complemento à abordagem proposta por Jacques Siron.

Sendo a música cubana uma das bases do objeto estudado nesta pesquisa foi necessário um levantamento de parâmetros da linguagem do afro-cubano, seu vocabulário e os elementos

que a constituem. Desta forma a obra de Rebeca Mauleón revelou uma série de parâmetros que possibilitaram uma análise detalhada sobretudo no que se refere às estruturas e padrões rítmicos que caracterizam esta linguagem. Seu método também possibilitou a identificação de elementos formais, elementos da harmonia e da instrumentação deste estilo.

O cubano Fernando Ortiz foi imprescindível para o desenvolvimento desta pesquisa trazendo sólidos conceitos sobre a cultura afro-cubana sob uma perspectiva histórico/cultural.

As pesquisas de J. H. Kwabena Nketia e Gerhard Kubik trouxeram conceitos e princípios esclarecedores sobre a dinâmica e qualidade rítmica, a organização dos materiais sonoros na tradição musical africana, que muito influenciou a música afro-cubana.

Esta pesquisa se apoiou em estudos elaborados a partir do desenvolvimento da música cubana em Nova York sob uma perspectiva histórico/social a partir das obras dos etnomusicólogos John Storm Roberts, Vernon W. Boggs e César M. Rondón que trazem elementos para a compreensão de sua trajetória nesse território. O trabalho de Charley Gerard e Marty Sheller serviu como referência complementar.

Uma perspectiva sócio/cultural também foi adotada nesta pesquisa através de reflexões trazidas pelo sociólogo porto-riquenho Angel Quintero Rivera que aborda a música latina sob a perspectiva de seu impacto e contribuições na sociedade ocidental.

Tendo em vista que o objeto analisado nesta pesquisa é o resultado do encontro de duas linguagens da música popular com distintas identidades achou-se pertinente discutir o conceito de “Fricção de Musicalidades” onde Acácio Piedade, através de seu artigo “Jazz brasileiro e Fricção de Musicalidades”, reflete sobre as relações de tensão e identidade implicadas na música instrumental brasileira influenciada pelo jazz.

### 3.2 - ENTREVISTAS

Considerando a importância do caráter oral e prático da tradição musical afro-cubana, além das análises musicais, entrevistas foram realizadas para complementar os dados técnicos que serviram de base para a elaboração desta pesquisa. As entrevistas tiveram como objetivo aprofundar conceitos relevantes sobre aspectos da prática e aprendizado formal e oral desta

tradição. Os conceitos obtidos com as entrevistas foram usados e inseridos no corpo da dissertação.

Foram escolhidos quatro músicos de origem caribenha para serem entrevistados sendo três cubanos residentes em São Paulo e um porto-riquenho residente nos Estados Unidos. São eles: Hanser Ferrer (cubano/pianista), Fernando Gonsalez (cubano/percussionista), Pedro Bandera (cubano/percussionista) e Edsel Gomez (porto-riquenho/maestro e pianista).

O próximo capítulo tratará das análises musicais da peça Palmas, objeto deste trabalho, que foram realizadas com o objetivo de se fazer um levantamento de padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e formais afim de determinar no estilo de Eddie Palmieri as informações que concernem às linguagens do jazz e do afro-cubano.

#### 4 – ANÁLISE MUSICAL DE “PALMAS”<sup>14</sup>

Mesclando formas da música afro-cubana e do jazz, Palmieri realiza um trabalho original. É demonstrado através das análises realizadas nesta peça como se relacionam os elementos constituintes destas linguagens. Harmonia, melodia e forma, junto ao aspecto rítmico através do qual se estabelece uma estrutura subjacente que será a referência para o arranjo em geral.

##### O álbum “Palmas”

O álbum “Palmas” de Eddie Palmieri, indicado ao prêmio *Grammy*, foi gravado em 1994 pelo selo norte-americano Nonesuch/Elektra. Palmieri construiu sólida carreira no universo da salsa, uma forma de música ligada à dança e ao entretenimento, apoiando-se numa orquestra de caráter dançante; porém, neste trabalho, dedica-se inteiramente ao *latin jazz* instrumental e para isso escolheu mesclar músicos de dois universos musicais: uma seção rítmica com músicos de origem afro-caribenha, experientes e conhecedores da linguagem da música afro-cubana aliada a uma seção de instrumentos de sopro com músicos norte-americanos com vasta experiência na linguagem do jazz.

Entre as sete composições registradas neste álbum a música “Palmas” foi escolhida para ser o objeto de análise desta pesquisa. Vê-se nesta peça um forte caráter rítmico que se expressa através da percussão que ocupa um lugar de destaque no equilíbrio sonoro, assim como nas relações rítmicas em geral que ocorrem em seu desenvolvimento. Observa-se também um discurso musical de forte caráter jazzístico que é enfatizado por aspectos específicos da linguagem harmônica.

O grupo que registrou o álbum *Palmas* tem a seguinte formação: Eddie Palmieri – piano, Johnny Torres – baixo, Richie Flores – congas, Jose Claussell – timbales, Anthony Carrillo – bongo / campana, Robie Ameen – bateria, Brian Lynch – trompete, Donald Harrison – saxofone e Conrad Herwig – trombone. Sete músicas foram registradas, são elas: 1. *Palmas*, 2. *Slowvisor*, 3. *Mare Nostrum*, 4. *You Dig*, 5. *Doctor Duck*, 6. *Bolero Dos* e 7. *Bouncer*.

---

<sup>14</sup> Gravação: Nonesuch / Elektra MR0000144021, 1994; partitura transcrita pelo autor da pesquisa.

## Considerações sobre a forma em Palmas

Vários autores e artistas afirmam que a música popular cubana, mais especificamente o *son* cubano que é o estilo mais popular em Cuba, é a base do desenvolvimento da música chamada salsa nos Estados Unidos (Boggs, 1992; Roberts, 1999; Gerard e Sheller, 1998; Mauléon, 1993; Rondón, 2008).

A estrutura formal da música latina ou salsa em Nova York herdou elementos do *son* cubano em sua organização (Ferrer, 2011)<sup>15</sup>. Com o tempo um procedimento se generalizou no emprego de regras e estratégias para a construção formal desta música. A estrutura formal da salsa, assim como do estilo *son cubano*, se desenvolve em três partes ou seções:

1. 1º seção, *El cuerpo del numero* – constituído pela introdução, seguido pelo *verso* (tema) e ponte.
2. 2º seção, *Montuno* – constituído pela alternância de *coro/pregón* (*pregón* ou *soneo*, que é a improvisação do cantor), seguido pelo *mambo* (intervenção da seção de sopros) e improvisação instrumental.
3. 3º seção, Coda – se caracteriza pela retomada da introdução ou de um novo material que remete ao fim.

Em Palmas nota-se que Palmieri emprega este procedimento formal, mas, de uma maneira não usual. Esta peça tem estrutura semelhante, constituída de três seções onde elementos do jazz e do afro-cubano coabitam da maneira que será descrita a seguir.

## Considerações sobre a estrutura rítmica em Palmas

A partir das características observadas por Kubik (1994) com respeito a tradição musical africana, e, sendo esta uma herança na música latina moderna, alguns elementos desta tradição foram identificados na música de Eddie Palmieri. A partir das análises musicais realizadas em Palmas pode-se afirmar que sua estrutura rítmica é construída a partir de um fluxo linear de 16

---

<sup>15</sup> Informação obtida em entrevista concedida pelo pianista cubano Hanser Ferrer.

pulsos elementares que se repetem ciclicamente. Para a identificação destes pulsos elementares através do esquema de Kubik (1994) observa-se a seguinte estrutura de pulsos elementares:

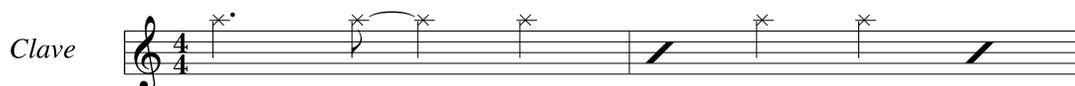
X X X X X X X X X X X X X X X X  
(16 pulsos elementares)

Na notação tradicional da música ocidental esta estrutura corresponde a dois compassos 4/4 onde os pulsos elementares são expressos através da colcheia como mostra a Figura 29.



**Fig. 29: Estrutura linear de 16 pulsos elementares em Palmas na notação tradicional da música ocidental expressos através da colcheia.**

Como apontado anteriormente a célula rítmica da clave estabelece os parâmetros da base rítmica em torno da qual as articulações e fraseados se apoiam. Esta célula rítmica se expressa através de uma frase de cinco golpes divididos em dois compassos 4/4 que se repetem ciclicamente, três golpes no primeiro compasso e dois golpes no segundo compasso como mostra a Figura 30.



**Fig. 30: Clave de *son* na notação tradicional ocidental no sentido 3-2 que é a clave presente em “Palmas”.**

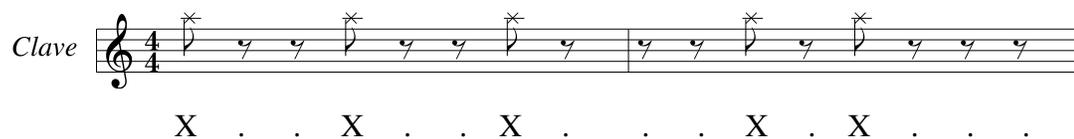
Esta célula, na estrutura rítmica linear no esquema proposto por Kubik, se expressa como ilustrado abaixo:

. = pulso mudo

X = pulso sonorizado

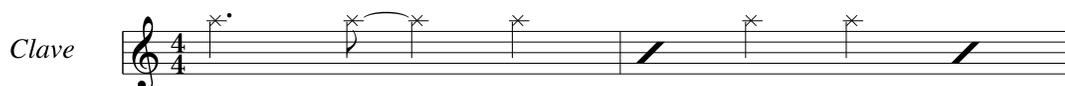
X . . X . . X . . . X . X . . .  
(5 pulsos sonorizados, 11 pulsos mudos)

A Figura 31 ilustra abaixo a relação dos pulsos da clave entre a notação tradicional ocidental e o esquema de Kubik:



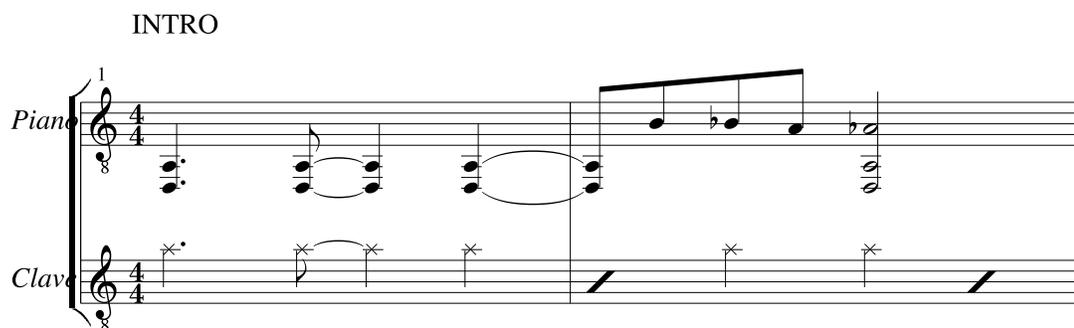
**Fig. 31: Relação da clave e o esquema de Kubik.**

Esta pesquisa adota a notação da clave como demonstrado abaixo na Figura 32 por facilitar a leitura e por ser a maneira como se escreve comumente esta figura rítmica no meio musical.



**Fig. 32: Figura rítmica da clave na notação tradicional ocidental adotada nesta pesquisa.**

Em Palmas um bom exemplo da figura rítmica da clave incorporada no discurso musical pode ser identificado logo nos primeiros compassos da introdução através da linha rítmica da melodia executada pelo piano como mostra a Figura 33.



**Fig. 33: Linha melódica do piano sobre a articulação rítmica da clave, c.1-2, piano.**

Junto aos instrumentos de percussão, o piano e o contrabaixo formam a seção rítmica e executam linhas rítmicas que podem ser descritas em camadas. Essas linhas rítmicas, apesar de serem baseadas em padrões rítmicos bem definidos, trabalham intermitentemente com variações

sempre mantendo uma sólida relação com a clave. Essas camadas rítmicas formam uma malha poli-rítmica amarrada pela célula rítmica da clave como mostra abaixo a Figura 34.

The figure displays a musical score for seven instruments in 4/4 time, illustrating their rhythmic layers. The instruments are: Piano, Contrabaixo (Double Bass), Timbales, Bongos, Congas, Bateria (Drums), and Clave. The Clave part at the bottom is the most prominent, showing a repeating rhythmic pattern of eighth notes with accents. The other instruments play various rhythmic patterns that are synchronized with the Clave's pulse. The Piano part features a melodic line with eighth notes and slurs. The Contrabaixo part has a bass line with eighth notes and slurs. The Timbales, Bongos, and Congas parts show complex rhythmic patterns with eighth notes and rests. The Bateria part uses a drum set notation with eighth notes and rests. The Clave part uses a treble clef and eighth notes with accents to represent the characteristic clave rhythm.

**Fig. 34: Camadas rítmicas em Palmas.**

Nota-se na Figura 34 a grande variedade rítmica presente na estrutura formada por estas camadas. A clave, que é uma célula rítmica recorrente e subentendida no todo rítmico, serve de pulso básico sobre o qual os instrumentos fazem variações. Como menciona Sandroni (2001, pg. 25), a clave funciona “como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade”, ou seja, a clave na música afro-cubana, na salsa ou no *latin jazz*, funciona baseada no mesmo conceito que uma *time line* na tradição musical africana.

## Análise

Para que se compreenda o sentido global da forma em Palmas deve-se considerar a figura da clave como determinante do ciclo de tempo que na notação tradicional ocidental engloba dois compassos 4/4. Portanto, para efeito da análise formal, considera-se que dois compassos correspondem a um ciclo do tempo o que resulta na estrutura da exposição do tema em partes de oito ciclos (no caso 16 compassos) quatro vezes seguidas, configurando a forma conhecida como AABA, clara herança da linguagem do jazz. A estrutura formal global de Palmas se compõe da seguinte maneira:

# Palmas estrutura geral

## 1ª seção

Musical notation for the first section of 'Palmas'. The notation is in 4/4 time and consists of a single staff with a treble clef. The piece begins with a double bar line and a repeat sign. The structure is as follows:

- INTRO**: 8 measures.
- (A)**: 9 measures.
- 1.**: 23 measures.
- 2.**: 25 measures.
- (B)**: 27 measures.
- (A')**: 43 measures.
- 16**: 16 measures.

## 2ª seção

Musical notation for the second section of 'Palmas'. The notation is in 4/4 time and consists of a single staff with a treble clef. The piece begins with a double bar line and a repeat sign. The structure is as follows:

- impro percussão**: 4 measures.
- NX**: 67 measures.
- mambo**: 8 measures.
- 75**: 75 measures.
- impro trompete**: 8 measures.
- 83**: 83 measures.
- mambo**: 8 measures.
- 91**: 91 measures.
- 4**: 4 measures.

## 3ª seção

CODA *final harmônico estendido*

(A<sup>''</sup>)

#### 4.1 – ANÁLISE DA 1ª SEÇÃO - EL CUERPO DEL NUMERO

INTRO (A) 1. 2. (B) (A')

##### 4.1.1 – Intro (c.1-8)

A peça se inicia com uma introdução de 8 compassos com repetição onde se desenvolve uma relação harmônica ambígua entre D e C sem que se estabeleça uma tonalidade. Na execução do piano, nos compassos 7 e 8, pode-se observar o intervalo de 4ª justa nas duas notas mais agudas da progressão melódica cromática evocando uma sonoridade *quartal* (Almada, 2000), como mostra a Figura 39. Tal sonoridade será amplamente explorada por Palmieri ao longo da peça. Após estes compassos iniciais o tema é exposto no formato standard AABA.

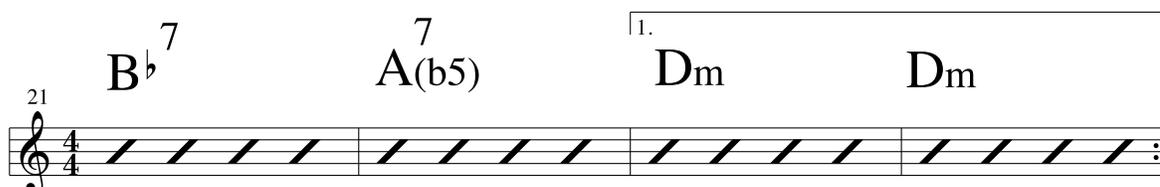
INTRO



**Fig. 39: Introdução, c.1-8, piano e baixo.**

#### 4.1.2 – Parte A (c.9-26)

A parte A se estabelece no tom de Dm, como se nota através de uma cadência que se desenvolve nos últimos 4 compassos desta parte (c.21-24), a cadência SubV/V – V – I como demonstra a Figura 40.



**Fig. 40: Parte A, c.21-24, piano.**

No entanto os acordes dos 12 compassos do início da parte A se relacionam de tal forma que várias interpretações podem ser feitas. Estes acordes se encadeiam da seguinte maneira: 4 compassos em Dm, passando pelo acorde de preparação G7, seguem-se então 4 compassos em C7, passando pelo acorde de preparação A7 que são seguidos de 4 compassos em Dm, como mostra a Figura 41.

(A)

9 Dm Dm Dm Dm G<sup>7</sup>

13 C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>(b5)

17 Dm Dm Dm Dm

**Fig. 41: Parte A, c.9-20, piano.**

Numa primeira leitura este encadeamento indica uma relação que é própria do contexto de Dm, entre Im e bVII7, I e VII graus na escala menor natural. Uma segunda leitura pode indicar uma tendência no sentido da relativa maior F, uma relação entre o Im e V7/III, ou seja, o acorde C7 sendo uma dominante secundária, uma dominante da relativa maior F.

Outras interpretações ainda são possíveis. Segundo Freitas (2010) o acorde C7 que é um acorde diatônico em Dm (natural ou eólio) “é o bVII7 com função de "subdominante menor" em Dm. Assim, C7 pode equivaler a (substituir ou re-harmonizar) Em7(b5)” (Freitas, 2010, p. 92).

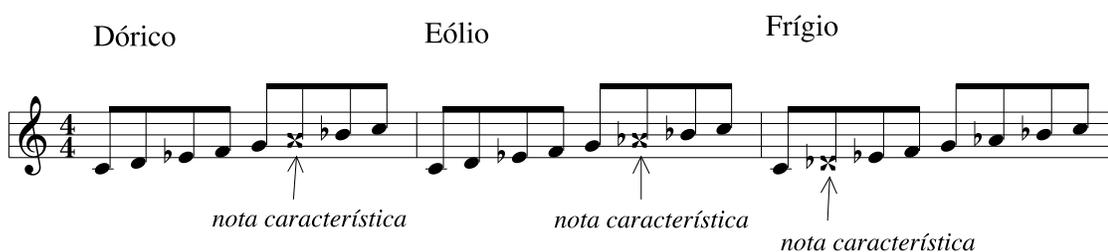
Ainda é possível interpretar a relação entre estes acordes de outra maneira. A relação entre Dm e C7 não estabelece um centro tonal. Estes acordes são oriundos do modo menor natural, o modo eólio, modo que tem como característica a ausência da sensível Guest (2010). Mesmo com a presença de duas dominantes nesta sequência de acordes, G7 e A7, estas dominantes surgem com caráter provisório, são acordes de passagem, com o sentido de dar um impulso para o acorde subsequente num movimento que não caracteriza uma estabilidade tonal (Siron,2004).

No contexto jazzístico estas características podem apontar para a exploração da harmonia modal. De acordo com Siron (2004) “para expressar um modo, sua nota característica é indispensável” (Siron, 2004 p. 543). Siron sustenta que

“cada modo possui uma nota característica que o distingue das duas escalas de referência do sistema tonal maior-menor, a escala maior (idêntica ao modo jônico) e a escala menor natural (idêntica ao modo eólio). A nota característica de um modo dá a ele seu perfume” (Siron, 2004 p. 216).

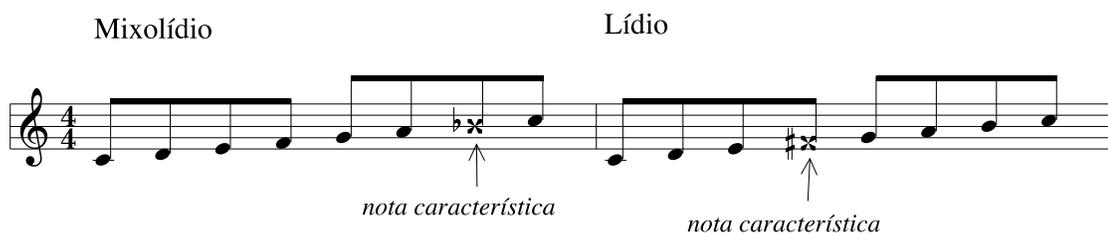
Siron descreve os modos mais utilizados no modalismo e suas notas características como mostram as Figuras 42 e 43 (Siron, 2004 p. 543):

- Modos menores



**Fig. 42: modos menores e suas notas características.**

- Modos maiores



**Fig. 43: modos maiores e suas notas características.**

Assim sendo observa-se nos modos menores suas notas características:

- no modo eólio, a sexta eólia b6 (b13)
- no modo dórico, a sexta dórica  $\flat$  6 (13)

- no modo frígio, a segunda frígia b9

Nos modos maiores:

- no modo mixolídio, a sétima mixolídia b7

- no modo lídio, a quarta lídia #11

A progressão descrita acima na Figura 41 se define pela utilização do acorde de tônica, Dm, e o acorde característico no modo eólio, C7, pois possui a nota característica do modo em D, a nota Bb (o VI rebaixado, Bb). Junto a esses fatores, deve ser levado em consideração o tempo de exposição destes acordes que formam um espaço com caráter harmônico estático, somado ao ostinato na execução do piano e do baixo, como demonstrado abaixo na Figura 44, são elementos que também colaboram para produzir uma coloração de caráter modal neste momento.

The musical score consists of two systems of staves. The first system, labeled '(A)', covers measures 9 and 10. The piano part (treble clef) features a rhythmic pattern of eighth notes, while the bass part (bass clef) plays a simple eighth-note ostinato. Above the staves, the chord 'Dm' is indicated for both measures. The second system covers measures 11 and 12. The piano part continues with the same rhythmic pattern. The bass part continues with the ostinato. Above the staves, the chord 'Dm' is indicated for measure 11, and 'G<sup>7</sup>' is indicated for measure 12.

Fig. 44: ostinato do piano e baixo, c.9-12.

Siron (2004) afirma que uma “faixa modal” pode se mostrar através de algumas características como, por exemplo, “um grupo de compassos que não contêm movimentos harmônicos . . . ; ela toma forma em pequenos espaços modais que se encadeiam uns aos outros

à maneira de uma colagem de modos (faixas de 4 ou 2 compassos)” (Siron, 2004 p. 553), e complementa:

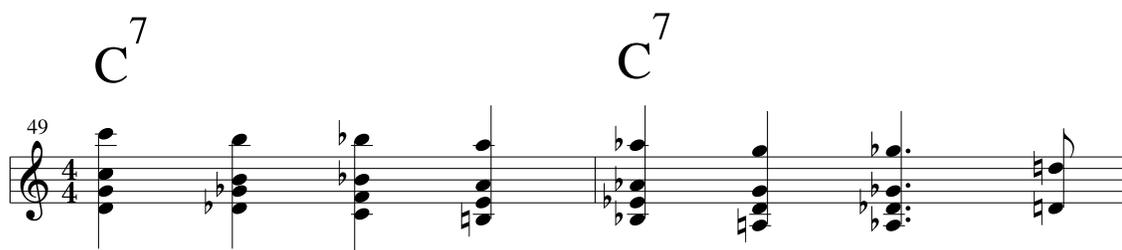
“se mistura a outros materiais harmônicos, como é normalmente no caso do jazz mais contemporâneo. Integrado numa forma, ela serve de contraste com passagens mais verticais levando a um relaxamento por um instante. O contrário existe igualmente: ao meio de faixas horizontais, uma curta passagem vertical relança a ação. Em certas composições contemporâneas a estrutura pode ser mais complexa, alternando as seções verticais e as faixas modais. . .” (Siron, 2004, p. 553).

Tais características, descritas acima por Siron, são exatamente as características que formam a estrutura harmônica deste trecho.

Com a modalidade estabelecida neste momento, Palmieri investe na exploração das possibilidades deste ambiente harmônico. Na terceira exposição da parte A (A`), após a exposição da parte B, Palmieri traz um material novo em sua execução. Em resposta a frase dos sopros que retomam o tema, Palmieri, ao piano, constrói uma frase onde emprega a técnica de *voicing* em quartas (Almada, 2000).

Na música tonal, a maneira convencional de se dispor um acorde tem como princípio a superposição de terças. Palmieri emprega uma técnica diferente neste momento dispondo acordes através da superposição de quartas. A frase se desenvolve em dois momentos em movimento cromático descendente, no primeiro momento sobre o acorde de Dm, no segundo momento sobre o acorde de C7, como mostra a Figura 45.

The image shows a musical staff in 4/4 time, starting at measure 45. The key signature has one flat (B-flat). The notation consists of two measures, each labeled with a Dm chord above it. The first measure shows a Dm chord (D-F-A-C) with a half note in the bass clef and a half note in the treble clef. The second measure shows a Dm chord (D-F-A-C) with a half note in the bass clef and a half note in the treble clef. The voicing of the chords is shown as quartas (quads) instead of thirds.



**Fig. 45: voicing em quartas, c.45-46 / c.49-50, piano.**

No primeiro trecho (c.45-46) este movimento tem como ponto de partida a nota A2 como a nota mais grave<sup>16</sup>, a quinta do acorde, se movendo no sentido descendente, e, cromaticamente em semínimas até atingir a nota F2. Sobre esta nota A2 Palmieri sobrepõe duas notas em intervalo de quarta justa uma da outra, ou seja, as notas D (fundamental) e G (4). Persichetti (1985) chama este tipo de colocação intervalar de justa-justa e complementa afirmando que “em um acorde de quartas justas pode-se duplicar qualquer som. A duplicação nas partes externas enriquece sua cor harmônica” (Persichetti, 1985, p. 97), como ocorre neste caso em que Palmieri dobra a nota mais aguda da sobreposição, a nota G, uma oitava acima. No segundo trecho (c.49-50), o movimento tem como ponto de partida a nota D2 como a nota mais grave, a nona do acorde, se movendo no sentido descendente, e, cromaticamente em semínimas até atingir a nota Ab2. Empregando o mesmo procedimento do primeiro trecho, Palmieri sobrepõe duas notas em intervalo de quarta justa uma da outra, ou seja, as notas G (5) e C (fundamental), dobrando esta última nota da sobreposição, a nota C, uma oitava acima.

Para preservar a sonoridade *quartal*, Palmieri usa como “matéria-prima” as notas da escala e não as do acorde na construção do *voicing*, passando a contar também com as tensões harmônicas disponíveis. A técnica de aproximação empregada por Palmieri neste movimento melódico cromático é a chamada “paralela”. Como afirma Almada

“é fácil ver o porque: já que nesses tipos de *voicings* o fator mais importante a ser preservado é a *disposição das partes*, a melhor opção para a rearmonização das inflexões que ligam as notas estruturais é, obviamente, a que fornece idêntica construção vertical” (Almada, 2000, p. 210).

<sup>16</sup> Referência para o alcance das notas em “Palmas” se encontra no Anexo (pág. 190).

O emprego do *voicing* em quartas faz com que a hierarquia harmônica perca ainda mais sua força, pois, este tipo de *voicing* é composto indiscriminadamente por fundamentais, nonas, quartas, etc. Como afirma Almada, “na escrita convencional . . . o que mais importa é o conteúdo – as notas definidoras da harmonia – enquanto para a técnica *quartal* . . . é a forma, ou seja, a disposição intervalar que está ligada à sonoridade” (Almada, 2000, p. 208), como observado na execução de Palmieri. Como ideia complementar destes conceitos, é preciso lembrar que, sendo o critério de construção de tais *voicings* baseado numa estrutura sem a hierarquia harmônica da música tonal a sonoridade gerada tem mais densidade devido às tensões harmônicas disponíveis, e, é mais ambígua que a sonoridade convencional.

#### 4.1.3 – Parte B (c.27-58)

A parte B se inicia com uma cadência II – SubV secundário, levando a peça para a região tonal da relativa maior, F, estabilizando-se por 2 compassos, como mostra a Figura 46, confirmando uma tendência anunciada pelo acorde C7 na parte A.

(B)

Gm<sup>7</sup>                  G<sup>b</sup>7                  F                  F

The figure shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. Above the staff, four chords are indicated: Gm<sup>7</sup>, G<sup>b</sup>7, F, and F. The staff contains four measures, each filled with diagonal slashes representing the notes of the chords. The first measure is labeled with a '27' above the staff, indicating the starting measure number.

**Fig. 46: cadência do SubV secundário, c.27-30.**

Após este momento de estabilidade, segue-se uma progressão harmônica com modulações transitórias que levam a peça a se distanciar da tonalidade original. Esta progressão harmônica é construída através de uma série de cadências deceptivas (Guest, 2010) as quais exploram regiões diatônicas e não diatônicas, como demonstra a Figura 47.

31

Fm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup> B<sup>7</sup>

35

Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup>m<sup>7</sup> Ab<sup>7</sup>

**Fig. 47: progressão harmônica Parte B, c.31-38.**

Este tipo de cadência instala um momento de incerteza com relação à tonalidade, criando grande expectativa no sentido de uma resolução. Anger-Weller (1990) sustenta que

“Estes II – V contíguos sem resolução dão à progressão harmônica um caráter instável, de espera. Eles são geralmente empregados para retardar a resolução final, e pelo efeito de repetição por um tom ou meio tom, eles reforçam o efeito de conclusão sobre o acorde de tônica” (Anger-Weller, 1990, p. 78).

Este momento se caracteriza pela exploração da *tonalidade cromática* ou *cromatismo*<sup>17</sup> (Siron, 2004). Em seu grau mais complexo, a tonalidade cromática se desprende do sistema tonal maior-menor e como consequência um conjunto de elementos que caracterizam este sistema como: as funções tonais, a hierarquia dos graus, e mesmo a presença de um centro tonal enfraquecem. A harmonia cromática se estabelece através de alguns mecanismos. Como afirma Siron “uma dinâmica tonal criada pela adoção de outro(s) centro(s) tonal(ais) . . . , por intermédio de funções tonais ligadas a este(s) outro(s) centro(s) tonal(ais)” (Siron, 2004, p. 340). Neste trecho (c.31-38, Figura 47), a harmonia cromática mostra-se por algum tempo.

Após esta série de cadências deceptivas onde se instala uma instabilidade tonal, configura-se nos quatro compassos finais da Parte B, como esclarece Siron (2004), uma “faixa

<sup>17</sup> A tonalidade cromática ou cromatismo é um sistema harmônico no qual um equilíbrio dinâmico se estabelece a partir do contraste entre a estabilidade do diatonismo e o movimento e variedade, trazidos pelo cromatismo (Siron, 2004).

modal”. Neste trecho, Figura 48 (c.39-42,) abaixo, cria-se um forte sentimento de expectativa que será atendida com a chegada do acorde de I grau, Dm, no início da parte subsequente. Anunciando a abordagem harmônica que será explorada em seguida na reexposição da parte A (A`), Palmieri volta a explorar elementos da harmonia modal como a sonoridade *quartal* através de *voicings* no piano e do movimento do baixo, o qual Siron (2004) chama de “balanço”. Como aponta Siron (2004) estes são aspectos da harmonia contemporânea onde as cadências de quinta descendentes são abandonadas dando lugar a progressões em segundas diatônicas (como é o caso neste trecho), cromáticas, em terças ou em trítonos.

Este “balanço” é definido como: “uma alternância de dois ou mais acordes que formam uma cadência modal. O ‘balanço’ é mais frequente em forma de ostinato rítmico. A progressão do baixo se faz normalmente em movimento ascendente ou descendente em grau conjunto com o acorde de tônica (II ou bVII)” (Siron, 2004, p. 552) como mostra a Figura 48.

The image displays a musical score for Piano and Contrabaixo (Bass) in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 39, shows a progression of four chords: D<sup>9</sup>, C<sup>9</sup>, D<sup>9</sup>, and C<sup>11</sup><sub>m</sub>. The piano part features *quartal* voicings, while the bass line moves in a stepwise fashion. The second system, starting at measure 41, shows a progression of chords: C<sup>7</sup>(13) and C<sup>sus4</sup>. The piano part continues with *quartal* voicings, and the bass line maintains a steady, rhythmic pattern.

**Fig. 48: Exploração da sonoridade *quartal* sobre uma faixa modal e linha de baixo modal (balanço) final da Parte B, c.39-42, piano e baixo.**

Outros recursos também são empregados na progressão harmônica da parte B como por exemplo acordes SubV como mostra a Figura 49.

(B)

Gm<sup>7</sup>                      G<sup>b7</sup>                      F                      F

27

31

Fm<sup>7</sup>                      E<sup>7</sup>

**Fig. 49: utilização do acorde SubV na Parte B, c.27-32.**

A utilização deste tipo de acorde se normalizou “como um recurso de preparação da tonalidade menor na qual ocupa a posição ‘pré-V’” (Freitas, 2010, p. 164). Conhecido na teoria do jazz como “SubV – V”, com o tempo expandiu sua utilização e, como aponta Freitas

“por empréstimo modal o ‘acorde de sexta aumentada’ (o ‘SubV’) se acha em franco uso no tom maior; por imitação ao modelo ‘pré-V grau’ ganhou a posição ‘pré-I grau’ (i.e., a função de "dominante principal" na articulação ‘SubV – I’); o meio de preparação foi disponibilizado para qualquer lugar de chegada, ou seja, ganhou também o papel ‘pré-x grau’ (a função de ‘dominante secundária’ na articulação "Sub V - x")” (Freitas, 2010, p. 165).

O acorde SubV traz consigo a qualidade de fazer expandir o plano tonal<sup>18</sup> (Freitas, 2010). Este recurso, comum na linguagem do jazz, gera inúmeras harmonias quando utilizado em situações de “pré-lugar de chegada (V7alt - x)”, gerando “novas e diversas sonoridades de função dominante” (Freitas, 2010, p.175). Freitas considera que

“A metáfora ‘lugares de chegada’ procura representar a noção bastante genérica de que as escolhas e combinações dos acordes, regiões e tonalidades se fazem por meio de dois

<sup>18</sup> “Na tonalidade harmônica os planos tonais constituem-se de escolhas e combinações de lugares de chegada, e tais lugares estão fundamentados em algum conjunto diatônico” (Freitas, 2010, p. 1).

comportamentos (ou funções, ou vontades de construção) complementares e essencialmente distintos. Alguns acordes, regiões ou tonalidades cumprem o papel de "meta" (o ponto de mira que se procura atingir; o objetivo a ser alcançado; a razão de ser; o princípio e o fim, etc.) e outros são "meios" (aquelas harmonias que possibilitam a preparação e o alcance da meta; os passos que nos tiram de um estado de repouso e nos dirigem a um determinado fim, etc.)” (Freitas, 2010, p.1).

Nos primeiros quatro compassos da parte B (c.27-30) observa-se um pequeno momento de repouso na resolução da cadência IIm7 – SubV na relativa maior F com duração de dois compassos. Após esse pequeno momento de fôlego segue-se uma progressão harmônica com alto grau de instabilidade, pois além das dominantes não resolvidas as harmonias empregadas por vezes se distanciam muito da tonalidade principal.

Observando a progressão harmônica desta parte sob a ótica de Freitas e sua metáfora “lugares de chegada” e levando em consideração a escolha dos acordes e o comportamento das cadências que constituem esta progressão, pode-se concluir que toda esta parte está construída com a função de ser uma passagem. Como se a razão de ser da parte B fosse a de ser um meio, uma ponte (*bridge*<sup>19</sup>), de caráter instável, para atingir outra parte da peça, sua meta, ou seja, o acorde Dm, de caráter estável, primeiro acorde da reexposição da parte A.

Outro aspecto importante a salientar é o tipo de relação entre as cadências durante a progressão harmônica na parte B. Observa-se o emprego de encadeamentos harmônicos e motivos melódicos organizados simetricamente, ou seja, as cadências se articulam transpondo seu conteúdo melódico e harmônico para formar *sequências*. Siron postula que

“A *sequência* é a repetição de um material numa altura diferente. A *sequência* é uma forma de variação que contém ao mesmo tempo a ideia de unidade (a repetição do material) e de transformação (a transposição do material). O intervalo de transposição é variável, todos os intervalos são possíveis” (Siron, 2004, p. 392).

Palmieri explora este conceito em dois momentos na parte B a partir de dois conteúdos melódicos diferentes. No primeiro momento, a *sequência* se desenvolve no espaço de 8

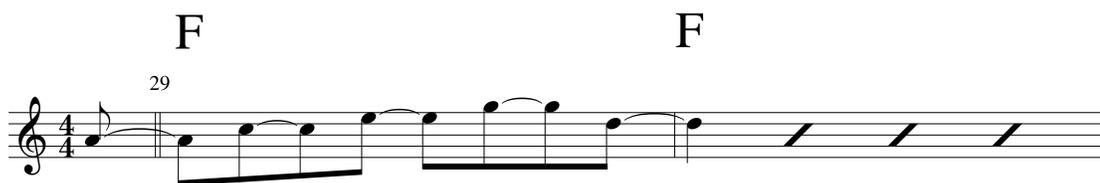
---

<sup>19</sup> Como também é chamada a parte B na forma standard.

compassos (c.27-34). Um motivo melódico é exposto pelo trombone num espaço de dois compassos como mostrado na Figura 50, seguido de um contracanto executado pelo trompete, saxofone e trombone, como mostrado na Figura 51.



**Fig 50: Exposição do primeiro motivo da parte B, c.27-28, trombone.**



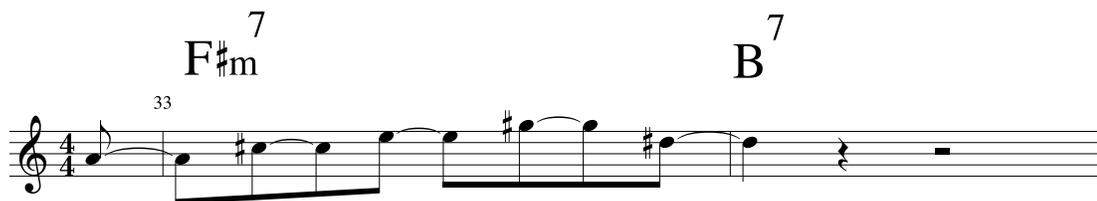
**Fig. 51: Motivo melódico do contracanto, c.29-30, trompete, saxofone e trombone.**

Em seguida, o mesmo motivo melódico é exposto pelo trombone um tom abaixo, como mostra a Figura 52.



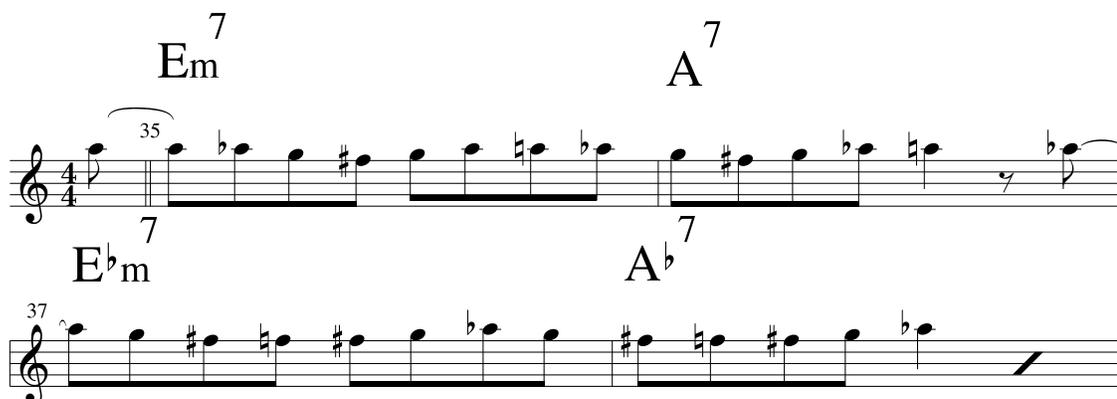
**Fig. 52: Exposição do motivo melódico um tom abaixo, c.31-32, trombone.**

Como na primeira vez este motivo melódico é seguido de um contracanto executado pelo trompete, saxofone e trombone, mas, meio tom acima da tonalidade do motivo melódico executado pelo trombone, como mostra a Figura 53.



**Fig. 53: Contracanto meio tom acima, c.33-34, trompete, saxofone e trombone.**

No segundo momento da *sequência*, Palmieri explora um novo material melódico. Exposto durante dois compassos (c.35-36) este material se repete em seguida meio tom abaixo (c.37-38) e é executado pela seção de sopros completa, trompete, saxofone e trombone, como demonstra a Figura 54.



**Fig. 54: Segundo momento da sequência, c.35-38, trompete, saxofone e trombone.**

Palmieri cria na parte B um grande momento de interesse. O emprego de recursos variados no discurso musical como a exploração de regiões tonais secundárias, exploração de campos harmônicos não diatônicos, a instabilidade harmônica através das cadências deceptivas, recursos empregados no contexto da *sequência*, são elementos que fazem com que, gradualmente, se desenvolva um adensamento da tensão, gerando um momento de grande expectativa.

## 4.2 – ASPECTOS DA IMPROVISACÃO EM PALMAS<sup>20</sup>

A apresentação do tema é seguida, como de costume ocorre na tradição jazzística, de um momento de improvisação de alguns instrumentistas. As improvisações se dão sobre a harmonia do tema ou *chorus* onde o instrumentista desenvolve seu discurso através de princípios determinados por uma linguagem, no caso o jazz. Este tipo de improvisação se insere no contexto da improvisação idiomática que é construída através de parâmetros que delimitam o campo da expressão artística. Como em Bailey (1993) a improvisação idiomática se estabelece através de um conjunto de regras e elementos que são manipulados pelo artista para formar frases, padrões melódicos, motivos, etc vinculados às progressões harmônicas. É um tipo de improvisação preocupada com a expressão de uma linguagem, como o jazz, que assume sua identidade e motivação a partir de um idioma.

A linguagem jazzística se apoia em vários parâmetros para construir seu discurso. A improvisação é uma operação de apropriação de um texto musical pelo improvisador, dando a ele uma cor pessoal através de sua acentuação, fraseado, do tratamento do material sonoro em geral (Siron, 2004). O improvisador se serve de um vocabulário disponível numa reserva que se formou com o tempo, naturalmente, construída através da prática, da imitação estilística e da escuta, e que está em constante evolução. Esta reserva se torna a fonte na qual estão presentes fragmentos musicais tais como: motivos, frases, formas, etc, que vão constituir fórmulas melódicas estilístico/musicais que formam seu repertório.

Alguns termos são muito empregados no universo do jazz para expressar uma fórmula melódica tais como *lick* ou *pattern*. Um procedimento comum na improvisação jazzística é o de articular estas fórmulas para se construir um discurso. Jacques Siron cunhou um termo, a partir de um conceito (*formulaic improvisation*) exposto no “The New Grove Dictionary of Jazz”, para definir este procedimento o qual ele chama improvisação formulária. Siron postula que

“ . . . as fórmulas melódicas constituem um vocabulário estilístico de base. São como tijolos destinados à construções de formas mais amplas. . . Na improvisação formulária, combina-se fragmentos melódicos que se misturam e são articulados para criar um todo coerente. Este trabalho de recombinação é acompanhado igualmente de um trabalho de

---

<sup>20</sup> Transcrição integral das improvisações de trompete, sax alto e trombone no anexo.

camuflagem de fórmulas: procurando torná-las cativantes, mas, dissimulando-as. As fórmulas só são interessantes quando não são muito evidentes” (Siron, 2004, p. 607).

O jazz, em sua evolução deslocou o foco da improvisação. De improvisação temática melódica, mais linear, que consistia em fazer variações em torno da melodia, passou a ser uma improvisação mais inspirada na harmonia, um conceito no qual a verticalidade dos acordes é explorada. Siron aponta que

“um pensamento musical vertical substituiu o pensamento horizontal da paráfrase. A melodia da improvisação se encontra liberada de suas ligações com a melodia do tema, o que permite desenvolver o campo de ação do improvisador e ampliar seu horizonte melódico” (Siron, 2004. P. 399).

Ou seja, o improvisador passou a pensar sobre estruturas harmônicas, uma abordagem que se desenvolveu mais precisamente a partir dos anos 1940 no estilo *Bebop* (Siron, 2004). Observa-se de maneira geral na performance dos instrumentistas de sopro a exploração deste conceito.

#### Escala alterada

O trombone, por exemplo, explora padrões melódicos sobre a escala alterada em sua improvisação. Esta escala, que tem origem no modo menor melódico ou menor-maior, construída a partir de seu sétimo grau, é chamada “alterada” por ser uma escala que foi alterada de todas as maneiras possíveis (Levine, 1997) possuindo a b9, #9, #11 e b13. Por empréstimo modal, no universo do jazz, utiliza-se esta escala sobre os acordes de dominante. Num trecho do solo na parte A (c.14), o trombonista fraseia sobre o acorde A7, destacando as notas mais tensas como #9, b9, 7, b13, como demonstra a Figura 55.

Fig. 55: Padrão sobre escala alterada, c.14 do *chorus*, trombone.

### Substituição harmônica

A substituição harmônica ou re-harmonização<sup>21</sup> é um procedimento muito comum na linguagem do jazz e é utilizada como recurso para a improvisação pelo sax alto, como mostra abaixo a Figura 56. Um dos objetivos desta técnica é o de adaptar uma peça a um estilo harmônico (Siron, 2004). O saxofonista tem seu estilo forjado na linguagem do jazz que, com raras exceções, é baseada no fluxo funcional da harmonia. Devido ao seu caráter modal, a harmonia no trecho exposto abaixo (c.55-57) expressa uma qualidade estática. Com o objetivo de enriquecer a trama harmônica e quebrar a monotonia da harmonia modal, o improvisador cria variedade. Tendo em vista a mudança de acorde que vai ocorrer dois compassos adiante, através de seu fraseado o saxofonista executa um desenho melódico sobre o acorde C7 que revela a progressão harmônica II – V (Em7(b5) – A7), a progressão clássica da música tonal, resolvendo no I (Dm), o acorde subsequente. A progressão mencionada se revela através das notas que

<sup>21</sup> A re-harmonização consiste em trocar os acordes de uma progressão harmônica; se trata de substituir, retirar ou colocar acordes (Siron, 2004, p. 577).

caracterizam os acordes nela contidos. Entre o início do terceiro tempo do compasso 55 e o final do segundo tempo do compasso 56, as notas G, Bb, D e E, notas que constituem o acorde Em7(b5), se evidenciam por estarem colocadas em tempos fortes (*downbeats*) dos compassos. Em seguida, da mesma forma, o acorde A7 se revela a partir do início terceiro tempo do compasso 56, através das notas C# e A nos tempos fortes, passando pelas notas Bb e G, notas que constituem o acorde A7(b9). Esta é uma substituição harmônica que se dá apenas na dimensão melódica da improvisação, através do fraseado do saxofone que cria uma harmonia paralela, tornando este momento mais ativo através de uma trama harmônica mais vertical, ou seja, através de uma dinâmica tonal que é sobreposta à faixa modal.

The image shows a musical score for sax alto in 4/4 time. It consists of three staves. The first staff starts at measure 52 with a Dm chord. The second staff starts at measure 55 with a C7 chord, followed by Em7(b5) and C7 chords in the first two measures, and A7(b9) and Dm chords in the next two measures. A blue horizontal line is drawn under the Em7(b5) and A7(b9) chords. The third staff starts at measure 58 with a Dm chord.

**Fig. 56: substituição harmônica, c.55-56 do *chorus*, sax alto.**

### Modo blues

Em sua origem, monódico e vocal, o material melódico do blues, que é baseado em escalas pentatônicas não temperadas, foi integrado ao jazz se mesclando à escala diatônica maior, provocando um conflito em certos graus os quais passaram a ser chamados *blue notes*. Estas *blue notes* são as notas características do modo blues, são elas: a b10 blues, a b7 blues e a #11 blues (Siron, 2004). As *blue notes* se caracterizam por se sobreporem a acordes maiores gerando uma ambiguidade modal. Siron afirma que

“A tonalidade blues se caracteriza por uma ambiguidade modal entre maior e menor. As blue notes b3 (b10) e b7, notas características do modo menor, são executadas sobre acordes maiores. Uma ambiguidade entre o modo maior e o modo menor já existe na tonalidade ocidental: os empréstimos modais são frequentes; a diferentes estados de evolução da tonalidade existe uma certa inter-cambialidade entre o maior e o menor. Mas o blues se instala fazendo-se ouvir simultaneamente as sonoridades maiores e menores” (Siron, 2004, p. 486).

Uma forma frequente de explorar o modo blues por músicos de blues e jazz é, por exemplo, a sobreposição de uma frase ou motivo, que permanecem indiferentes às mudanças de acorde. Funcionando como escalas modais num universo pré-harmônico, alguns musicólogos fazem uma aproximação conceitual entre o motivo blues fixo e as polirritmias da música africana “nas quais se utiliza da mesma maneira um motivo rítmico persistente contra uma métrica oposta” (Siron, 2004, p. 494). Esta indiferença harmônica é largamente usada por músicos de jazz que conhecem perfeitamente a harmonia, se transformando numa atitude expressiva que ultrapassa a forma harmônica, como ilustra a Figura 57.

The image shows two staves of musical notation for saxophone. The first staff, starting at measure 59, contains four measures of music. Above the notes are chords: Dm, Dm, B<sup>b</sup>7, and A<sup>7</sup>(b5). The notes include triplets and slurs. The second staff, starting at measure 63, contains three measures. Above the notes are chords: Dm, Dm, and Dm. A dotted line labeled 'delayed' connects the second and third Dm chords. The notation includes slurs and a double bar line at the end of the second staff.

**Fig. 57: padrão sobre o modo blues com suas notas características: b10 (F), b7 (C), #11 (Ab), c.63-65 do *chorus*, sax alto.**

## Motivos

A repetição de um material melódico é um procedimento que abrange vários tipos de música e se tornou um procedimento comum no universo jazzístico. Numa improvisação temática, por exemplo, um improvisador se serve do discurso melódico para transformar motivos<sup>22</sup> do tema durante a improvisação. Em sua evolução a linguagem jazzística começou a se afastar do pensamento melódico e passou a assimilar um modo de pensar a improvisação através da transformação de pequenas formas musicais, ou seja, a transformação de fragmentos da melodia ou de frases, valorizando a autonomia do motivo.

A improvisação motívica é um modo de pensar da improvisação baseada em variações de um motivo. Siron afirma que o “material-motivo é um material improvisado que pode ter ligações com a melodia do tema de uma peça, mas, frequentemente tem vida independente e é parte integrante do jazz” (Siron, 2004, p. 614). Este conceito, dentro da linguagem jazzística, começou a ser desenvolvido com músicos como Sonny Rollins na época do estilo *hardbop* e em seguida foi assimilado pelo jazz modal por músicos como Miles Davis e John Coltrane. São várias as possibilidades na manipulação do material melódico com o propósito de transforma-lo. A partir de um motivo, o motivo de base ou motivo original, segue-se sua repetição, uma ou várias vezes, repetindo-se todos os seus parâmetros musicais (altura, duração, intensidade, timbre) (Siron, 2004).

Este procedimento é observado na performance de vários improvisadores em “Palmas”. No trecho mostrado abaixo na Figura 58, o sax alto executa um motivo com base em cinco notas, o repete e transpõe por quatro vezes seguidas, diatonicamente no sentido descendente, tendo como parâmetro o modo C mixolídio.

---

<sup>22</sup> O motivo se define por “um conjunto de notas formando uma pequena melodia autônoma e facilmente identificável. O motivo corresponde a uma pequena unidade significativa do discurso musical” (Siron, 2004, p. 613).

Fig. 58: Improvisação motívica, c.21-23, *chorus sax alto*.

O trombonista também emprega esta técnica de manipulação do material melódico em sua improvisação a partir de um motivo constituído de seis notas expressas repetitivamente através de duas quiálteras, no início da primeira repetição da parte A em seu *chorus* como mostra a Figura 59.

Fig. 59: Improvisação motívica, c.17-19, *chorus trombone*.

No início de seu *chorus*, o sax alto emprega três procedimentos muito comuns na linguagem do jazz. A utilização do modo blues, a exploração de um motivo melódico e a substituição harmônica como pode ser observado na Figura 60.

**Fig. 60: Modo blues, improvisação motívica e substituição harmônica, c.1-8, *chorus* sax alto.**

Palmieri também usa o recurso da improvisação motívica, mas, explora outros recursos enriquecendo sua performance ao piano. A partir de um motivo que se desenvolve a partir de apenas duas notas com a mão direita um primeiro recorte pode ser feito colocando o foco sobre os dois primeiros compassos. O motivo é executado e se repete duas vezes de forma regular, ou seja, mantendo o mesmo espaço (pausa) entre as repetições, resultando em seu deslocamento no compasso, como mostra a Figura 61.

**Fig. 61: Deslocamento do motivo no compasso, c.4-6 do *chorus*, piano, mão direita.**

O deslocamento regular do motivo provoca um efeito poli-rítmico, pois, a acentuação do início de cada motivo gera uma sensação comparável à acentuação de um primeiro tempo no compasso. Os acentos criados pela repetição do motivo se sobrepõem aos tempos naturais do compasso original, criando assim uma métrica autônoma em relação a esse compasso, estabelecendo uma sobreposição de compassos ou polirritmia.

Após este momento Palmieri trabalha sua improvisação no sentido de um aumento da intensidade que é causada por dois fatores. O primeiro é a diminuição dos espaços (pausas) entre as repetições do motivo que se dá a partir do sétimo compasso da improvisação, demonstrado na Figura 61. Entre o quinto e o oitavo compasso de sua improvisação Palmieri utiliza repetidamente as notas fundamental (C) e #11 (F#), um intervalo de quarta aumentada, como notas constituintes do motivo. A execução das notas do motivo pela mão direita são acompanhadas com a mão esquerda pela sobreposição em terça de duas notas, as notas Bb, a sétima e a nota D, a nona do acorde C7, trazendo claramente à tona o colorido da harmonia dominante lídio b7, como mostram abaixo as Figuras 62 e 63.

O segundo fator que colabora para o aumento de intensidade neste momento é o aumento gradativo da altura do motivo que a partir do nono compasso de sua improvisação se move em semitons no sentido ascendente. Neste movimento ascendente, que tem início com a mudança do acorde para Dm, o motivo mantém regularmente um intervalo de quarta justa que sobe de meio em meio tom. Ao mesmo tempo a mão esquerda acompanha a essa subida gradual fazendo variações com *voicings* de duas notas com intervalo de quarta justa em movimento paralelo. Estas variações aumentam a intensidade neste momento devido à instabilidade causada pelas tensões inerentes a estes *voicings* em relação com o acorde Dm revelando o caráter modal deste trecho (c.9-12).

**Fig. 62: Improvisação motívica, c.5-12 do *chorus*, piano mão direita.**

$C^7$                        $C^7$                        $C^7$                        $C^7$   
 5  
 $Dm$                        $Dm$                        $Dm$                        $Dm$   
 9

**Fig. 63: Improvisação motívica, c.5-12 do *chorus*, piano mão esquerda.**

Palmieri também explora vastamente a sonoridade quartal em sua improvisação, como mostra a Figura 64.

$C^7$                        $C^7$                        $C^7$                        $C^7$   
 21  
 $Dm$                        $Dm$                        $Dm$                        $Dm$   
 25

**Fig. 64: Sonoridade *quartal* na improvisação, c.22-28 do *chorus*, piano.**

Como pôde ser observado Palmieri desenvolve sua improvisação baseado em elementos de forte caráter rítmico e harmônico, menos melódico que os instrumentistas de sopro, sugerindo um vocabulário idiomático vinculado à outra linguagem.

Palmieri finaliza seu solo ao piano colocando a peça em outro universo da improvisação idiomática inaugurando a 2º seção.

#### 4.3 – ANÁLISE DA 2ª SEÇÃO - MONTUNO (c. 63-94)

A 2ª seção em Palmas se inicia ao final da improvisação de Eddie Palmieri quando ele instala ao piano um padrão rítmico/harmônico sincopado e repetitivo, característico da linguagem da tradição musical afro-cubana, conhecido como *montuno* (Mauléon, 1993). O *montuno* é executado ao longo da peça, mas neste momento ele é ressaltado. Este *montuno* se desenvolve sobre uma progressão de quatro acordes em quatro compassos, Dm7 – G7 – C7 – A7, que se repetem ciclicamente, apresentando uma ambiguidade tonal entre C e Dm, como mostra a Figura 65.

**Fig. 65:** padrão rítmico/harmônico, *montuno*, c.63-66, 2ª seção, piano.

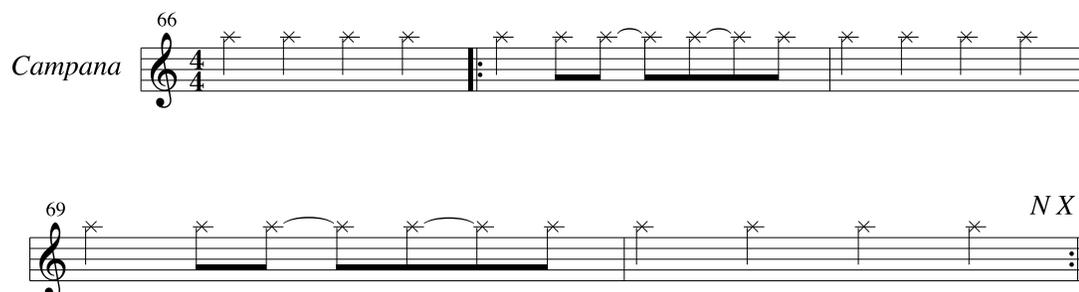
Esta progressão harmônica se caracteriza como uma “cadência cíclica” (Siron, 2004). Também conhecida como *turnaround* a cadência cíclica pode ser definida como uma “cadência que engloba o acorde de conclusão de uma frase harmônica<sup>23</sup> assim como os acordes que seguem o acorde de conclusão” (Siron, 2004, p.353). É um tipo de cadência cuja função “é a de articular a passagem entre duas seções de uma peça” (Siron, 2004, p. 353). Geralmente este tipo de cadência possui um caráter conclusivo. Aqui a cadência cíclica se manifesta com características próprias assumindo uma autonomia.

<sup>23</sup> A frase harmônica é um conjunto de acordes que forma um todo: ela possui sua lógica harmônica e ritmo interno. Se caracterizando por um número de compassos, na prática comum obedece a uma quadratura, 4, 8 ou 16 compassos – o ritmo harmônico que é a distribuição temporal das mudanças de acordes na frase harmônica, é a frequência com a qual os acordes mudam, assim como sua duração em relação com o compasso e com a frase harmônica. O ritmo harmônico pode ser regular, composto de valores iguais, ou, irregular (Siron, 2004, p. 389).

A progressão harmônica se repete continuamente se estendendo longamente e servirá como base para três tipos diferentes de intervenção. Começando pela improvisação das congas, seguida pelo *mambo* (*riff* dos instrumentos de sopro) e improvisação do trompete. Ou seja, neste contexto, a cadência cíclica perde seu caráter conclusivo e se transforma na segunda seção.

Uma observação pertinente deve ser feita aqui. A progressão harmônica cíclica junto ao padrão rítmico/melódico repetitivo que caracteriza o *montuno* executado pelo piano são elementos que aproximam a abordagem da harmonia neste momento à abordagem do ritmo na música africana (Siron, 2004). Ou seja, os materiais sonoros se organizam dando ênfase ao ritmo, a partir de estruturas rítmicas num fluxo temporal cíclico (Nketia, 1974).

Com o aspecto rítmico da peça acentuado neste momento a tradição afro-cubana se torna referência e muda o caráter idiomático da peça. Em meio às camadas rítmicas que compõem a estrutura da peça, emerge um instrumento percussivo, a *campana* (*cowbell*), assumindo o papel de *liderato* no acompanhamento através de uma linha rítmica bem marcada demonstrada na Figura 66 e, ao mesmo tempo, colabora para a edificação de uma base rítmica sólida para que as congas, que têm função predominante de conduzir o ritmo, passem a improvisar.



**Fig. 66: linha rítmica, c.67-70, campana.**

Durante o desenvolvimento da 2ª seção, a clave, célula rítmica que define a base métrica da peça, está subentendida na estrutura. No entanto, neste momento, sua linha rítmica se destaca através de acentos executados por vários instrumentos. As linhas rítmicas do piano (*montuno*), do baixo (*tumbao*) e da *campana* reforçam a célula rítmica da clave como demonstram as Figuras 67, 68 e 69.

63  
Piano

Clave

Dm

G<sup>7</sup>

65  
C<sup>7</sup>

A<sup>7</sup>

NX

Fig. 67: *montuno* sobre a clave, c.63-66, 2ª seção, piano.

Baixo

Clave

NX

Fig. 68: *tumbao* sobre a clave, c.1-4, 2ª seção, baixo.

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'Campana' and 'Clave' and covers measures 67 to 70. The second system is labeled '69' and 'NX' and covers measures 69 to 70. Both systems are in 4/4 time. The Campana part is written in a treble clef and features a series of eighth notes with asterisks above them, some beamed together. The Clave part is also in a treble clef and features a series of eighth notes with asterisks above them, some beamed together. The notation is minimalist, focusing on the rhythmic structure.

**fig. 69: linha rítmica sobre a clave, c.67-70, 2ª seção, campana.**

Outro ponto que ressalta neste momento da peça é o caráter menos formal que a performance assume, através da espontaneidade na execução musical durante a improvisação das congas. Observa-se a presença de fortes traços da tradição musical afro-cubana, notadamente um estilo chamado rumba no qual o caráter percussivo é mais evidente. A rumba se caracteriza por sua espontaneidade na performance gerando nuances e variações poli-rítmicas de difícil notação. A instrumentação clássica da rumba se compõe de instrumentos de percussão, voz e palmas e se associam a uma performance de dança. Os instrumentos de percussão, cada qual associado a uma linha rítmica sobre o padrão rítmico da clave, constroem uma estrutura sobre a qual o “quinto”, que é a conga lead da instrumentação da rumba, a mais aguda do conjunto de congas, improvisa sem o compromisso de repetir um padrão rítmico específico (Mauléon, 1993). Neste momento da peça o comportamento musical de uma maneira geral remete a este estilo da tradição afro-cubana.

### *Mambo*

Após a improvisação das congas a seção de sopros (trompete, sax alto e trombone) intervém delineando uma melodia com forte caráter rítmico durante 8 compassos com repetição como mostra abaixo a Figura 70. Esta intervenção ocorre duas vezes. Mambo é o nome que se dá a este tipo de intervenção em arranjos de salsa e consiste geralmente num momento instrumental em que um novo material melódico é desenvolvido pelos instrumentos de sopro . Mambo

também é um termo usado para designar um estilo musical afro-cubano que surgiu no final dos anos 1930, cuja invenção alguns creditam aos irmãos cubanos Lopez, Orestes e Cachao (Mauléon, 1993). Entre as duas exposições do *mambo* há uma improvisação de trompete sobre a cadência: Dm7 – G7 – C7 – A7 com a duração de 16 compassos, o que é comum neste tipo de intervenção.

The image displays a musical score for three instruments: Trompete (Trumpet), Sax alto (Alto Saxophone), and Trombone. The score is divided into two systems. The first system covers measures 67 to 70, and the second system covers measures 71 to 74. All instruments are in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody for all instruments is identical, starting with a 7-measure rest. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final cadence in measure 74. The Trombone part includes a double bar line at the end of measure 74.

**Fig. 70: Intervenção dos sopros, *mambo*, após o solo de congas, trompete, sax alto e trombone.**

O *mambo* de uma maneira geral também tem a função de levar a peça para outra parte, ou seja, anuncia uma transição. Após a segunda execução do mambo a peça segue para a seção final, a Coda.

#### 4.4 – ANÁLISE DA 3ª SEÇÃO - CODA (c.95-129)

CODA *final harmônico estendido*

(A'')

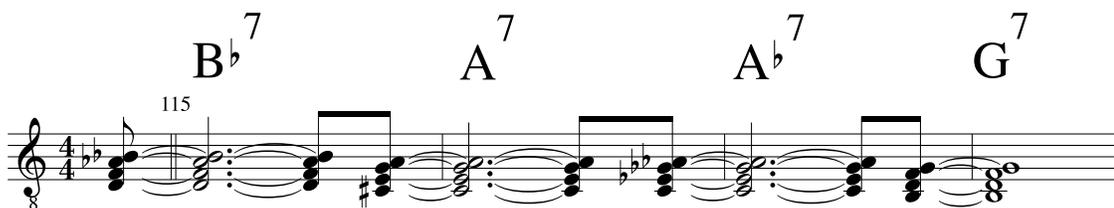
95 20 115 15

A 3ª seção de Palmas se inicia com o retorno para parte A (A'') que é executada apenas uma vez com uma repetição da cadência final SubV/V – V – Im (Bb7 – A7(b5) – Dm – Dm), como demonstra a Figura 71.

**Fig. 71: cadência e melodia final da parte A com repetição, c.106-114, piano.**

Dando sequência à parte final da peça, após a reexposição da parte A inicia-se um trecho adicional (c.115-129) contendo um material completamente novo. Segundo Guest (2010) este tipo de extensão da forma serve para dar à peça um sentido conclusivo. Guest chama esta extensão de “final harmônico estendido” que “compreende compassos adicionais somados à forma da composição criando um efeito de finalização ou ‘coda’” (Guest, 2010, p. 82).

Este trecho adicional em Palmas é elaborado em dois momentos antes de atingir seu ápice, ou o fim propriamente dito. O primeiro momento se desenvolve através de uma progressão harmônica constituída exclusivamente por acordes de dominante e se divide em duas partes. Na primeira parte a harmonia se move por uma progressão cromática no sentido descendente se iniciando pela cadência SubV/V – V (Bb7 – A7(b5)) e agrega outros dois acordes na sequência, Ab7 e G7 no espaço de quatro compassos como mostra a Figura 72.



**Fig. 72: Início da progressão harmônica no “final harmônico estendido”, coda, parte descendente, c.115-118, piano.**

Como se pode observar, em encadeamentos cromáticos de acordes de dominante uma dupla linha cromática, constituída pela terça e sétima dos acordes, está sempre em movimento. Siron observa que “os trítonos se deslocam em movimento paralelo, formando uma resolução linear inabitual (a resolução tonal do trítono se faz classicamente em movimento contrário)” (Siron, 2004, p. 355). Este encadeamento cromático de acordes de dominante tem um caráter muito instável, pois as sensíveis se resolvem em novas sensíveis seguidamente.

A configuração deste tipo de encadeamento, constituído por apenas uma qualidade de acordes, acordes de dominante, caracteriza uma estrutura de “dominantes estendidos” (Guest, 2010). A origem desta progressão está baseada na simetria do ciclo das quintas a qual, em sua forma diatônica se mostra um pouco monótona. A partir do campo harmônico de Dm, tonalidade da peça em análise, o ciclo das quintas pode se apresentar da seguinte forma: Em7(b5) – Am7 – Dm7 – Gm7 – C7 – Fmaj7 – Bbmaj7. Uma progressão comum nesta tonalidade seria, por exemplo, a clássica cadência: II – V – I (Em7(b5) – A7 – Dm), neste caso, alterando-se a terça do acorde Am7 para transformá-la em sensível, mudando a qualidade do acorde menor para dominante. A partir da substituição dos acordes diatônicos por acordes de dominante com a alteração de suas terças, cria-se maior interesse na progressão que pode ser transformada em: E7 – A7 – Dm, ou seja, V/V – V7 – I (a dominante secundária seguida da dominante e a tônica). Esta ideia pode ser ainda ampliada transformando outros acordes do campo harmônico em acordes de dominante, por exemplo: E7 – A7 – D7 – G7 – C7 – F7 – Bb7. Ou seja, cria-se uma progressão de dominantes de dominantes que se sucedem em série (V/V – V/V – V/V . . . etc) ou, uma sucessão de dominantes secundárias onde o baixo se move por quintas justas. Este tipo de progressão é comumente encontrada no repertório jazzístico em geral.

Algumas peças podem ser citadas como exemplo do emprego deste recurso. O *standard* “I got rhythm<sup>24</sup>” de George Gershwin apresenta uma progressão de dominantes estendidas com os acordes D7 – G7 – C7 – F7 nos oito compassos da parte B ou *bridge*. Na *original* “Jordu<sup>25</sup>”, composição de Duke Jordan, por exemplo, observa-se a progressão G7 – C7 – F7 – Bb7 – Eb7 – Ab7 – Db7 empregada nos primeiros quatro compassos da parte B (*bridge*). Vê-se o mesmo procedimento em “Oleo<sup>26</sup>”, composição de Sonny Rollins na forma musical conhecida como *rhythm changes* na qual, como regra geral, a parte B é construída sobre uma cadência de dominantes sucessivas, no caso, D7 – G7 – C7 – F7. Estes são exemplos que valorizam a progressão de dominantes secundárias.

Este conceito também considera a inclusão de acordes de dominantes substitutos gerando uma sucessão de dominantes cromáticas descendentes onde o baixo se move por meios tons descendentes (Guest, 2010). A progressão mostrada acima na Figura 72 (c.115-118) no início do “final harmônico estendido” apresenta esse caráter. A cadência com os acordes Bb7 – A7 – Ab7 – G7 configura uma sucessão de dominantes cromáticas descendentes (SubV/V – V7 – SubV/IV – IV7 (ou dominante secundária do VII, ou seja, V/VII). Este procedimento enriquece as cadências ampliando suas possibilidades harmônicas. De maneira geral esta abordagem da harmonia foi sistematizada a partir das conquistas alcançadas pelos músicos do *Bebop* que pensavam em estruturas harmônicas e melódicas mais complexas e se opunham ao tratamento convencional e previsível da harmonia que havia na época das *big bands* da era do *Swing* (Siron, 2004).

No trecho subsequente (c.119-122) a harmonia se move por uma progressão cromática no sentido ascendente a partir de Gb7 até atingir o acorde Bb7 tomando o espaço de dois compassos. Em seguida outra progressão cromática ascendente se inicia a partir de C7 até atingir o acorde E7 tomando o espaço de mais dois compassos, como mostra a Figura 73.

Figure 73 shows a musical staff in 4/4 time, starting at measure 119. The chords and their bass notes are: G<sup>b</sup>7 (Gb), G<sup>7</sup> (G), A<sup>b</sup>7 (Ab), A<sup>7</sup> (A), and B<sup>b</sup>7 (Bb). The bass line moves chromatically in an ascending direction.

<sup>24</sup> Partitura se encontra no Anexo.

<sup>25</sup> Partitura se encontra no Anexo.

<sup>26</sup> Partitura se encontra no Anexo.



**Fig. 73: Progressão harmônica da coda, parte ascendente, c.119-122, piano.**

Um “final harmônico estendido” compreende um conjunto de elementos que contribuem para o “clímax” da parte final de uma peça. Pode-se encontrar neste conjunto elementos como: alteração de andamento; alteração de dinâmica; melodia acrescentada; enriquecimento da sonoridade etc (Guest, 2010). Na progressão ilustrada pela Figura 73, apresenta-se o caráter cromático visto também na progressão que a antecede, no entanto, desta vez no sentido ascendente. Neste caso o sentido ascendente na progressão harmônica e melódica somado ao aumento da dinâmica dos instrumentos de sopro, tem como único objetivo o de levar a peça para um cume, para o clímax, ou, o fim.

Logo após este trecho instala-se uma progressão que gera um efeito de suspensão (c.123-128). Este momento tem a duração de seis compassos onde se estabelece uma dinâmica entre tensão e resolução criando grande expectativa com o sentido de levar a peça a um apogeu, um *gran finale* (c.129), como mostra Figura 74.



**Fig. 74: Progressão harmônica final da Coda, c. 123-129, piano/contrabaixo.**

Neste momento o que caracteriza a cadência modal desta progressão é o movimento do contrabaixo entre os graus I e VII (D e C) enquanto os *voicings* do piano exploram a sonoridade *quartal* em detrimento da definição dos acordes. Mesmo que o piano não defina os acordes o movimento do contrabaixo é forte o bastante para caracterizar a cadência modal (Siron, 2004).

Contribuindo para o clímax final da peça o movimento do baixo se repete por três vezes no trecho entre os compassos 123 e 128 prolongando e intensificando a suspensão e a tensão antes da resolução final no I (Dm). No penúltimo compasso outro elemento surge para ressaltar o caráter de finalização, um pequeno *ralentando* que dura até atingir o compasso final (c.129).

Na próxima seção desta pesquisa será mostrado através de análises e exemplos ilustrativos, como se estabelece a relação entre o padrão rítmico da clave e os instrumentos em Palmas.

## 5 – RELAÇÕES RÍTMICAS COM A CLAVE: DIÁLOGOS

Como já mencionado anteriormente o *latin jazz* é considerado nesta pesquisa como um estilo musical estruturado em torno de um padrão rítmico conhecido como clave. Este é um aspecto forte e presente na maioria dos estilos musicais cubanos e em estilos influenciados pela música afro-cubana, como a salsa e o *latin jazz*, que se revela através de frases melódicas, padrões rítmicos gerais e mesmo em improvisações (Mauléon, 1993). O porto-riquenho Quintero Rivera, estudioso das “músicas mulatas”, aponta que

“Mesmo se a expressividade melódica na tradição musical africana e nas músicas ‘negras’ da América requer ser estudada mais profundamente, o certo é que nestas, com frequência as claves subjagam as melodias a um papel basicamente de acompanhamento aos ritmos.” (Quintero Rivera, 1998, p. 66).

Esta relação com a clave pode se mostrar de diversas maneiras. Algumas vezes reforçando sua célula rítmica através da execução de um desenho rítmico semelhante ou de fragmentos dessa célula rítmica. Algumas, respeitando rigorosamente o desenho original desta célula. Outras vezes através de alguns acentos que coincidem com a clave ou, através de um contraponto rítmico que acaba por valorizar a célula rítmica da clave.

### 5.1 – SEÇÃO RÍTMICA

Na música de origem afro-cubana o que ressalta é a presença do ritmo, explícito e reforçado por linhas melódicas, apoiado em instrumentos percussivos. Enquanto no jazz a harmonia se tornou uma das características mais importantes, na música afro-cubana o ritmo assume uma marca mais profunda e definidora do gênero. No *latin jazz* de Eddie Palmieri o ritmo é amarrado pelo padrão rítmico da clave que firma a estrutura rítmica da composição e a partir da qual se conectam todos os instrumentos do grupo determinando a relação entre eles sejam instrumentos percussivos, harmônicos ou melódicos.

A seção rítmica no grupo de Eddie Palmieri é formada por: piano, baixo, congas, timbales, bongos/campana (*cowbell*) e bateria. A função destes instrumentos será mostrada nesta

seção, como atuam no desenvolvimento da composição e arranjo em “Palmas” assim como a relação que se estabelece entre estes instrumentos e a clave.

### 5.1.1 – Relações com o Piano

Dois aspectos devem ser considerados ao observar o papel desempenhado pelo piano na música cubana. Até o século XIX e princípio do século XX o piano manteve uma função mais melódica e harmônica vinda da tradição europeia. No entanto, seguindo a evolução da música popular em Cuba, o piano foi adaptado como parte da seção rítmica “executando figuras rítmicas repetidas, as quais, mescladas às linhas de baixo e percussão, incorporou estruturas rítmicas do *son cubano*” (Mauléon, 1993, p. 117). Mauléon afirma ainda que “a função do pianista na música afro-cubana é mais rítmica, o pianista executa ostinatos ao mesmo tempo em que estabelece uma fundação harmônica” (Mauléon, 1993, p. 117).

Esta função trouxe com o tempo para o piano, nesta forma musical, uma característica própria em sua sonoridade. Talvez por necessidade de se fazer ouvir em meio a vários instrumentos percussivos e por ter assimilado uma característica percussiva em sua função, sendo executado na maior parte do tempo com uma dinâmica forte. Esta sonoridade se assemelha a sonoridade do piano *honky-tonk*, um estilo musical norte-americano do início do século XX que era tocado em locais para dançar e por isso enfatiza o ritmo. A função rítmica assumida pelo piano coloca-o de diversas maneiras em relação direta com a célula rítmica da clave como será demonstrado.

Logo nos dois primeiros compassos da introdução (c.1-2), a linha melódica do piano delinea a figura rítmica da clave no sentido 3-2, como mostra a Figura 75.

INTRO

The image shows a musical score for the introduction of a piece, labeled 'INTRO'. It consists of two staves: Piano and Clave. Both are in 4/4 time. The Piano staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first measure contains a series of chords: a triad of G4, Bb4, and D5, followed by a dyad of G4 and Bb4, then a dyad of G4 and D5, and finally a triad of G4, Bb4, and D5. The second measure contains a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The Clave staff also starts with a treble clef and a key signature of one flat. It shows the 3-2 clave pattern with asterisks indicating the accents: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). A blue horizontal line is drawn under the Clave staff.

**Fig. 75:** Linha melódica sobre a clave na introdução, c.1-2, piano.

Os acentos da melodia no primeiro compasso coincidem claramente com os acentos da clave em seu lado 3, assim como no segundo compasso as duas semínimas do lado 2 da clave são enfatizadas pela melodia através da colcheia na cabeça do segundo tempo e da mínima no terceiro tempo do compasso. Nem todas as melodias e frases vão delinear de maneira tão evidente o padrão rítmico da clave. Muito do sentido da clave aparece através de contrapontos rítmicos, ou seja, através de um jogo de contrastes rítmicos. Para se determinar o sentido da clave na melodia é necessário primeiro escutá-la para ver qual a tendência que está implícita.

O termo usado para identificar este ostinato ou padrão rítmico/harmônico do piano é *montuno*<sup>27</sup> (Mauléon, 1993). A execução do *montuno* se estabelece através de um fraseado combinado com a clave, num balanço entre repetição e variação.

Uma observação importante deve ser feita é que este ostinato ou padrão rítmico/harmônico executado pelo piano, o *montuno*, tem sua origem num instrumento de cordas duplas tradicional da música cubana, muito semelhante ao violão, o *tres cubano* (Ferrer, 2011).

Quando se inicia a parte A da peça (c.9), o piano estabelece seu *montuno*. A Figura 76 mostra o desenvolvimento do *montuno* entre os compassos 9 e 16.

(A) Dm Dm

Piano

Clave

Dm Dm G<sup>7</sup> Dm

<sup>27</sup> Definição de *montuno* em glossário no Anexo.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled with measure 13, shows a right hand with eighth-note arpeggios and a left hand with chords. The second system, labeled with measure 15, continues the arpeggios in the right hand and shows a change in the left hand chords. The time signature is 3-2, and the key signature is C major.

**Fig. 76: Montuno no início da parte A (sobre a clave 3-2), c.9-16, piano.**

Palmieri estabelece seu *montuno* num padrão clássico em relação à clave no sentido 3-2. Mauléon (1993) menciona que, mesmo havendo variações, um *montuno* no sentido 3-2 se inicia num contratempo (*upbeat*), com uma nota antecipando o compasso, um *anacrusis* (Figura 77 abaixo, c.11). Uma exceção se faz quando se trata do primeiro compasso do ciclo, o início de uma peça, no caso o c.9 (Figura 76 acima). Neste contexto o *montuno* se inicia com o acento no primeiro tempo do compasso, o tempo forte (*downbeat*). Já a outra parte do *montuno*, o lado 2 da clave (o compasso com duas notas), incide sobre o primeiro tempo, o tempo forte do compasso (*downbeat*), o que revela que a parte do *montuno* referente ao lado três da clave é mais sincopada. O *montuno* é, de uma maneira geral, executado com as duas mãos onde a mão esquerda executa arpejos e a mão direita executa oitavas como mostra a Figura 76 (c.9-10).

Outros momentos na execução do *montuno* também demonstram como o arranjo se submete ao padrão rítmico da clave. Ainda na parte A (c.11, Figura 77 abaixo) o acento do piano coincide com o acento da clave no contratempo do segundo tempo. No c.12 a figura rítmica executada pelo piano, na mudança de acorde para G7, coincide com o acento na segunda parte da clave, a segunda semínima da clave sobre o terceiro tempo do compasso (Figura 77).

11

Piano

Clave

Dm Dm G<sup>7</sup>

**Fig. 77: montuno e clave, c.11-12, piano.**

Mais adiante, no final da parte A (c.23-24) em sua primeira exposição, Palmieri em seu acompanhamento ao piano se serve da sonoridade *quartal* executando uma figura rítmica onde o acento no contratempo do quarto tempo do compasso 23, o terceiro acento da clave, evidencia a clave de rumba como mostra a Figura 78.

1.

23

Piano

Clave de rumba

Dm Dm

**Fig. 78: figura rítmica do acompanhamento de Palmieri sobre clave de rumba, c.23-24, piano.**

Na parte B da peça observa-se uma sequência de seis compassos onde os acentos do lado 2 da clave são ressaltados pelo acompanhamento do piano, como mostra a Figura 79.

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 33-34) shows chords F#m<sup>7</sup> and B<sup>7</sup>. The second system (measures 35-36) shows chords Em<sup>7</sup> and A<sup>7</sup>. The third system (measures 37-38) shows chords Eb<sup>7</sup>m and Ab<sup>7</sup>. In each system, a blue vertical line in the bass staff highlights an accent on the second side of the staff.

**Fig. 79: acentos do lado 2 da clave ressaltados na parte B, c.33-38, piano.**

Na 2ª seção Palmieri muda o padrão rítmico de seu *montuno*. Neste trecho (c.63-66), como se trata de um novo momento na peça, um novo material se faz necessário. O desenho rítmico deste novo *montuno* é traçado guardando acentos importantes relativos ao sentido da clave como o contratempo, o “e” (*upbeat*), do segundo tempo do primeiro compasso, no lado 3 da clave, e, o acento da semínima no segundo e no terceiro tempo do segundo compasso, o lado 2 da

clave, como ilustra a Figura 80. Este é o *montuno* que permanece repetitivamente, salvo poucas variações, durante toda 2ª seção.

The image shows a musical score for piano and clave in 4/4 time. The piano part is in the upper staff, and the clave part is in the lower staff. The piano part features a melodic line with eighth notes and rests, while the clave part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 63 and ends at measure 66. The second system starts at measure 66 and ends at measure NX. Chords Dm, G<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, and A<sup>7</sup> are indicated above the piano staff. The key signature is one flat (Bb).

**Fig. 80: desenho do *montuno* na 2ª seção, c.63-66, piano.**

Na 3ª seção da peça dois trechos chamam a atenção na parte que Guest (2010) chama de “final harmônico estendido”. No primeiro trecho (c.119-122) o padrão rítmico usado pelo piano para encadear os acordes é o padrão da clave, mas, neste caso, o padrão rítmico da clave de rumba que tem um acento no contratempo do quarto tempo do compasso da primeira parte da clave, como mostra a Figura 81.

119  $G^b7$   $G^7$   $A^b7$   $A^7$   $B^b7$

Piano

Clave

121  $C^7$   $D^b7$   $D^7$   $E^b7$   $E^7$

Fig. 81: Padrão rítmico da clave de rumba, c.119-122, piano.

Outro trecho (c.123-128), ainda no “final harmônico estendido”, a figura rítmica do encadeamento de acordes enfatiza a primeira parte da clave (3-2) de *son* que tem um acento no quarto tempo do compasso da primeira parte da clave como mostra a Figura 82.

123  $Dm$   $C^7$   $Dm$

Piano

Clave

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 125 and 127, and the second system covers measures 127 and 128. Both systems are in 7/8 time and feature a sequence of chords: Dm, C<sup>7</sup>, and Dm. The right-hand part (treble clef) contains chords and a melodic line. A blue vertical line is drawn through the right-hand part, highlighting a specific rhythmic figure that occurs in measures 125 and 127. The left-hand part (bass clef) contains a bass line with asterisks indicating specific notes. The second system ends with a 'rall' marking and a dotted line, indicating a deceleration.

**Fig. 82: Ênfase na figura rítmica da clave de *son*, c.123-128, piano.**

Ao destacar as claves de rumba e de *son* nos momentos finais da peça Palmieri resalta sua importância e relevância com relação ao estilo musical no qual a peça foi desenvolvida, relembrando que este padrão rítmico é o que o caracteriza.

### 5.1.2 – Relações com o Baixo

A linha rítmico/melódica executada pelo contrabaixo na música popular cubana originalmente era executada por dois instrumentos, a *marímbula* (de origem africana) e a *botija* (vaso de cerâmica). Segundo Mauléon (1993) as figuras rítmicas que eram executadas por estes instrumentos foram herdadas pelo contrabaixo e têm origem em padrões rítmicos de origem africana. Estes padrões rítmicos se caracterizam por dois acentos muito importantes que são, num compasso 4/4, o “e” (contratempo) do segundo tempo e o quarto tempo, como mostra abaixo a

Figura 83. A repetição deste padrão se tornaria a linha de baixo característica da música cubana e é chamada *tumbao*.

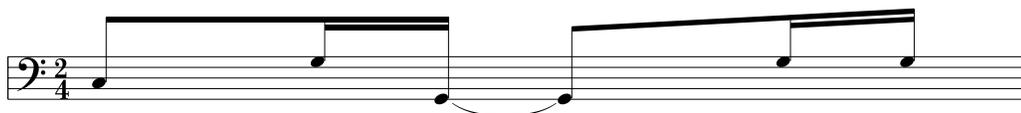
O *tumbao* se define como um padrão rítmico/harmônico executado pelo baixo que se repete ciclicamente, um conceito semelhante ao do *piano montuno*. O padrão atual de um *tumbao* standard geralmente tem as seguintes características: executa a tônica e a quinta do acorde, se move dentro de uma oitava e antecipa o acorde do compasso seguinte no quarto tempo do compasso (Mauléon, 1993). Isto faz com que a harmonia seja antecipada no quarto tempo do compasso. O baixista muda a harmonia antes do pianista o que destaca o caráter poli-rítmico desta música (Gerard e Sheller, 1998). Uma exceção se faz quando o *tumbao* inicia seu ciclo, neste caso, o baixo toca sobre o primeiro tempo do compasso. Encontra-se este procedimento, por exemplo, na parte A em Palmas, como mostra a Figura 83.

**Fig. 83: *Tumbao* início da parte A, acento no contratempo do 2º tempo e no 4º tempo do compasso, c.9-12, baixo.**

Formas mais antigas deste padrão rítmico/harmônico são usadas ainda hoje no universo da música latina. Um padrão que é considerado entre os primeiros padrões de *tumbao* do *son*, estilo musical cubano que é exemplificado na Figura 84 (Mauléon, 1993). A notação deste padrão rítmico era em 2/4.

**Fig 84: Padrão rítmico de um velho estilo de *tumbao* de *son*.**

Uma variação também era empregada adicionando-se uma semi-colcheia no final da frase como mostra a Figura 85.



**Fig 85: Variação do padrão rítmico de um velho estilo de *tumbao de son*.**

Este antigo padrão de *tumbao de son* é empregado na peça em análise. Logo no início da parte B (c.29-30) há um momento de estabilidade harmônica sobre F. Neste momento o baixo faz uma variação rítmica delineando a figura do padrão rítmico do velho estilo de *tumbao de son* criando interesse nesse momento, como mostra a Figura 86, na notação atual em 4/4. Neste *tumbao* não há a antecipação da harmonia. Este tipo de procedimento é comum no *latin jazz* o que conota uma forte conexão deste estilo musical com a tradição.

**Fig 86: Figura rítmica de um velho estilo de *tumbao* na parte B, c.29-30, baixo.**

A partir do *tumbao standard* muitas variações podem ser feitas na maneira de conduzi-lo. Estas variações podem ser rítmicas e/ou harmônicas. Nos primeiros compassos da improvisação do trompete após a exposição do tema (c.1-8), por exemplo, o baixo faz uma variação rítmica sobre a forma *standard* acentuando terceiro tempo do segundo compasso da clave 3-2, ressaltando o acento da segunda semínima do lado 2 da clave como mostra a Figura 87.

Fig. 87 shows a musical score for a bass solo. The top staff is in bass clef, 4/4 time, with notes and chords: Dm, Dm, Dm, Dm, G<sup>7</sup>. A measure number '1' is above the first measure. The bottom staff is also in bass clef, 4/4 time, with notes and chords: C<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>. A measure number '5' is above the first measure. Below the bass staves is a drum staff in treble clef, 4/4 time, with asterisks indicating hits.

Fig. 87: Variação no *tumbao* durante solo de trompete, c.1-8, baixo.

Na 2<sup>a</sup> seção, no início da cadência cíclica (c.63-66), o baixo faz uma variação no *tumbao* na maneira de conduzir a harmonia substituindo a quinta pela terça do acorde A7, e, ritmicamente, acentuando o terceiro tempo do segundo compasso da clave 3-2, e, acentuando o “e” do quarto tempo do segundo compasso da clave 3-2, na parte 2 da clave, como mostra a Figura 88.

Fig. 88 shows a musical score for a bass solo. The top staff is in bass clef, 4/4 time, with notes and chords: Dm, G<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>. A measure number '1' is above the first measure. The bottom staff is also in bass clef, 4/4 time, with notes and chords: C<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>. A measure number '5' is above the first measure. Below the bass staves is a drum staff in treble clef, 4/4 time, with asterisks indicating hits.

Fig. 88: Variação no *tumbao*, 2<sup>a</sup> seção, baixo.

Ainda na 2<sup>a</sup> seção o baixo apresenta outra linha de *tumbao*. Na primeira e na segunda vez da exposição do *mambo*, em sua repetição (c.67-74 e c.83-90), o baixo faz uma linha

rítmico/melódica que também é considerada como um antigo padrão de *tumbao* do estilo de *son*, o qual na tradição musical cubana é chamada “*a caballo*” (Ferrer, 2011), como mostra abaixo a Figura 89. No contexto moderno este ritmo é empregado, geralmente, em trechos musicais específicos com o intuito de trazer variedade e novidade a uma peça. Geralmente o instrumento que sinaliza a entrada neste novo ritmo é a conga que também muda a célula rítmica de sua execução, seu *tumbao* e é acompanhada pelo baixo em sua mudança. No caso da peça analisada aqui apenas o baixo muda o *tumbao*.

Dm                      G<sup>7</sup>                      C<sup>7</sup>                      A<sup>7</sup>

**Fig. 89: Ritmo “a caballo”, durante a repetição do *mambo* na 2ª seção, baixo.**

Por fim, na 2ª seção, durante o solo de trompete, o baixo segue seu *tumbao* fazendo outra variação com uma figura rítmica mais próxima do *tumbao standard*, acentuando a 5ª do acorde mas, a uma 4ª abaixo da tônica como mostra a Figura 90.

Dm                      G<sup>7</sup>                      C<sup>7</sup>                      A<sup>7</sup>

**Fig. 90: Figura rítmica do *tumbao* do baixo próxima ao *tumbao standard*, durante solo de trompete na 2ª seção, baixo.**

## Tumbao e habanera

A partir das análises realizadas sobre os padrões rítmicos do baixo pôde-se notar uma inegável semelhança entre o padrão *standard* de seu *tumbao* e o padrão rítmico da *habanera* como mostram as Figuras 91 e 92.

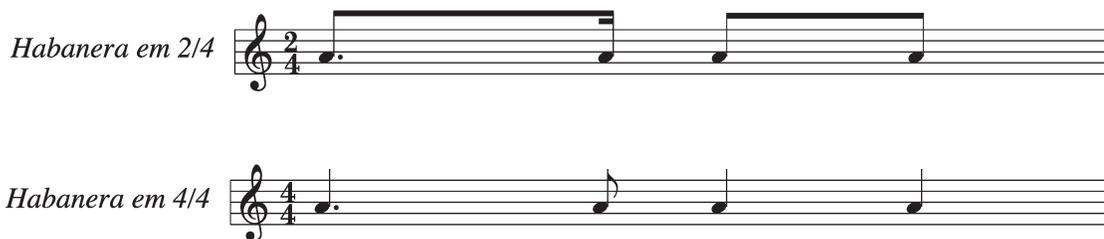


Fig. 91: Célula rítmica da *habanera* em 2/4 e 4/4.



Fig. 92: Semelhança entre a célula rítmica da *habanera* e o *tumbao standard* do baixo.

A célula rítmica da *habanera* em 4/4 com uma ligadura entre o segundo e o terceiro ataques e conectada através de uma ligadura no quarto ataque à sua repetição no compasso posterior se transforma no padrão rítmico do *tumbao* do baixo como mostra a Figura 93.

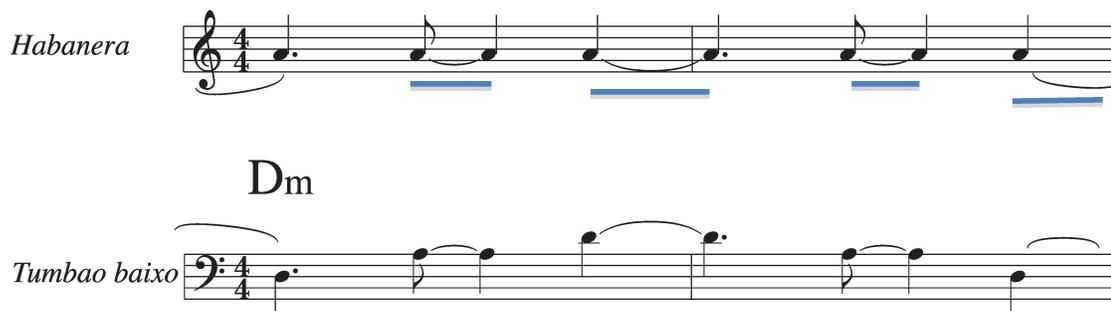


Fig. 93: Célula rítmica da *habanera* transformada, sobre *tumbao standard* do baixo em Dm.

É razoável supor que o padrão rítmico da *habanera*, que já é uma forma “crioulizada” originada de um estilo musical francês, a *contradanse* (Roberts, 1999), com o tempo tenha sofrido influência mais direta da clave e assimilado características mais importantes se adaptando à uma função mais sincopada na música cubana moderna (Figura 94).

The image shows four staves of musical notation in 4/4 time. The top staff, labeled 'Habanera', features a treble clef and a series of eighth notes with accents, forming a syncopated pattern. The second staff, 'Habanera transformada', also uses a treble clef and shows the same eighth-note pattern but with some notes beamed together and accented differently. The third staff, 'Clave', uses a treble clef and shows a sequence of eighth notes with accents, including some notes with diagonal slashes indicating rests. The bottom staff, 'Tumbao baixo', uses a bass clef and shows a sequence of eighth notes with accents, including some notes with diagonal slashes indicating rests.

**Fig. 94: Célula rítmica da *habanera* sobre célula rítmica da *habanera* transformada sobre a clave e *tumbao standard* do baixo em Dm.**

### 5.1.3 – Relações com os Instrumentos de Percussão

Ao contrário do que se passou nas colônias da América do Norte onde o rigor da religião protestante determinou a proibição do uso de tambores pelos escravos vindos da África, salvo raras exceções como, por exemplo, certas ocasiões em Nova Orleans, nas colônias espanholas, portuguesas e francesas por causa da religião católica os costumes com relação aos escravos se estabeleceram de forma menos rígida (Balén, 2001). Nestas colônias houve uma relativa flexibilidade dos europeus dominadores no trato com os escravos e, como aponta Balén, este fato “favorizou a manutenção da prática instrumental ritual e a preservação da polirritmia” (Balén, 2001, p. 36) contribuindo para que tradições musicais de origem africana fossem assimiladas e preservadas.

É necessário considerar então que o conjunto de instrumentos percussivos que fazem parte da seção rítmica em Palmas, os tambores e percussão geral, são parte essencial da linguagem

empregada em seu desenvolvimento e são elementos que mantêm vivos os laços com a herança africana neste tipo de manifestação musical.

## Percutindo

Os instrumentos que fazem parte do conjunto de percussão em Palmas são aqueles usados na tradição afro-cubana: congas, bongos, campana (*cowbell*) e timbales. Este conjunto de instrumentos é complementado por um instrumento da tradição jazzística, a bateria. As congas ou *tumbadoras* normalmente se apresentam num conjunto de três tambores com corpo de madeira sendo denominados: o maior e mais grave, *tumbadora* ou *tumba*, o tambor de tamanho médio que soa no registro médio é denominado *segundo* e o tambor menor e de som mais agudo é chamado *quinto* e são tocados com as mãos. Os bongos são dois pequenos tambores com o corpo de madeira, um de afinação grave e outro de afinação aguda e são apoiados entre os joelhos e tocados com os dedos e palmas das mãos. Os timbales são dois tambores com o corpo de ferro apoiados numa estante, um de afinação mais grave e o outro de afinação mais aguda e são tocados com baquetas tanto no corpo como na pele, são uma adaptação do *timpano*, instrumento de percussão europeu (Mauléon, 1993). A este instrumento são acoplados alguns acessórios como *cowbells* ou *campanas*, blocos de madeira e pratos.

A música popular cubana absorveu a bateria desde os anos 1920 influenciada pela sonoridade das primeiras bandas de jazz. Com o tempo foi adaptada aos ritmos tradicionais cubanos misturando seus estilos ao vocabulário do jazz e outros estilos norte-americanos (Mauléon, 1993).

Junto à bateria as congas e os timbales têm sobretudo a função de conduzir o ritmo articulando com as células rítmicas dos outros instrumentos do conjunto como o piano e o baixo. Este conjunto de instrumentos, que forma a seção rítmica, executa células rítmicas bem definidas formando uma estável e sólida engrenagem que tem como função a manutenção de elementos como o tempo (andamento) e a estabilidade rítmica, elementos entre outros que estão implicados num conceito que é conhecido no meio da música popular como *groove*<sup>28</sup>. O instrumentista que toca o bongo mesmo que participe pontualmente desta função executando células rítmicas bem

---

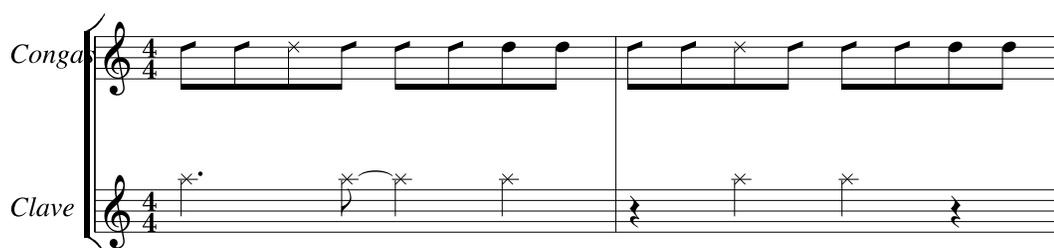
<sup>28</sup> Segundo Van Praag, “swing (ou *groove*) é uma tensão psíquica que vem do ritmo sendo atraído pelo compasso” (1936 apud Keil e Feld, 2005).

definidas ao longo de uma peça musical tem muita liberdade fazendo contrapontos, “comentários” de maneira improvisada e solos. Na parte da música denominada *montuno*, no caso a 2ª seção, o *bongosero* troca de instrumento e passa a tocar a *campana* (*cowbell*).

Uma observação deve ser feita com relação ao equilíbrio na sonoridade do conjunto em Palmas. Os instrumentos de percussão têm papel preponderante na linguagem desta música. Numa apresentação, por exemplo, são colocados no centro do palco, muitas vezes à frente do conjunto. Na gravação de um disco, na mixagem, são destacados em relação aos outros instrumentos.

### Congas <sup>29</sup>

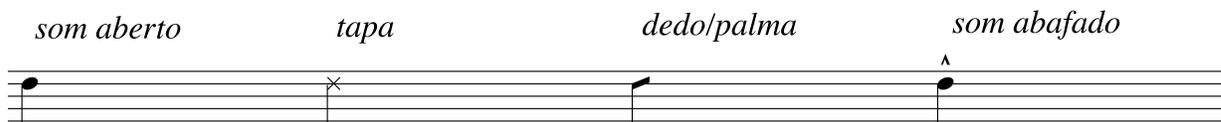
Mesmo fazendo variações, as congas têm função primordial de conduzir o ritmo com células rítmicas bem definidas. As congas executam um padrão rítmico cíclico e repetitivo que é chamado de *tumbao* ou *marcha* (Mauléon, 1993). O padrão rítmico do *tumbao* standard das congas, salvo poucas exceções, é composto com oito notas por compasso 4/4 onde se acentua o segundo tempo, e, no final do compasso o quarto tempo junto ao “e” do quarto tempo são executados com som aberto, como ilustra a Figura 95.



**Fig. 95: Padrão básico do *tumbao* standard da conga com a clave.**

Como se pode observar este padrão rítmico do *tumbao* da conga se passa em um compasso e é executado repetidamente não importando o sentido da clave, se 3-2 ou 2-3. Este

<sup>29</sup>



padrão pode ser usado para vários estilos afro-cubanos, no entanto, cada estilo pode possuir um padrão próprio. Este é o padrão básico executado em Palmas com variações. Como aponta Mauléon (1993) variações devem ser executadas poucas vezes sendo o caráter mais importante da execução do *tumbao* a estabilidade e a manutenção do tempo.

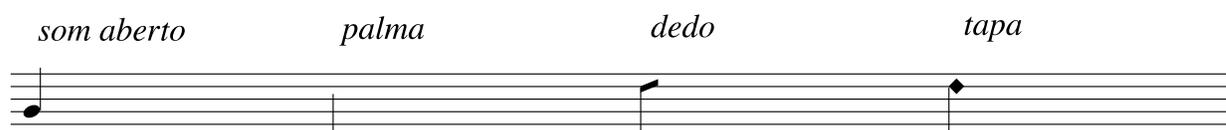
A estabilidade do *tumbao* das congas está intrinsecamente ligada aos padrões rítmicos executados pelos outros instrumentos do conjunto de percussão e mesmo do grupo completo. Numa performance este conjunto dialoga internamente de forma intensa o tempo todo. Através de sinais, olhares ou segundo a “temperatura” do momento a execução se flexibiliza para assimilar outras possibilidades na execução e intervenções pré-concebidas de forma espontânea (Ferrer, 2011).

### Bongo <sup>30</sup>

O Bongo é um instrumento que faz parte da tradição do *son* cubano, estilo que se popularizou mundialmente nos anos 1930. O bongo tem como característica um timbre mais agudo que a conga e também executa um padrão rítmico cíclico durante uma peça, no entanto como aponta Mauléon (1993), devido ao grande número de variações executadas por este instrumento pode-se afirmar que este atua de maneira mais improvisada. Esta forma mais livre de atuar se dá pelo fato de a conga se ocupar de manter a estabilidade rítmica do grupo com sua *marcha*, que é sua função primordial. Este padrão rítmico básico do bongo é chamado *martillo* e é executado numa figura rítmica que acentua o quarto tempo de um compasso 4/4 como mostra a Figura 96.

---

30



**Fig. 96: Padrão rítmico básico do bongo, *martillo*, com a clave.**

O *martillo* é executado em momentos da peça onde a dinâmica é menos forte como, por exemplo, na introdução, na apresentação do tema ou em solos de instrumentos menos potentes em volume como o piano ou o baixo.

Campana <sup>31</sup> do bongo

O *bongosero*, o instrumentista que executa o bongo, também exerce a função de tocar a *campana* (*cowbell*) em suas mãos na seção chamada *montuno*, 2ª seção em Palmas. É onde, por exemplo, abre-se espaço para o solo de congas ou outros instrumentos de percussão e por isso, a *campana* assume a função de estabilizar o ritmo através de padrões regulares e repetitivos. A *campana* também exerce às vezes a função de assinalar uma mudança de seção. O padrão rítmico *standard* deste instrumento está ilustrado abaixo na Figura 97.

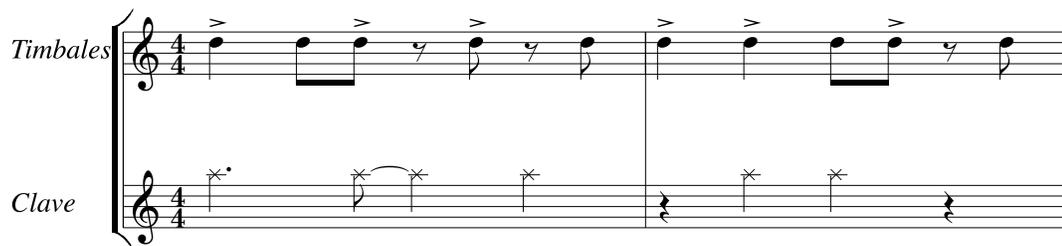
31

*som aberto* *som agudo*



## Os timbales <sup>32</sup>

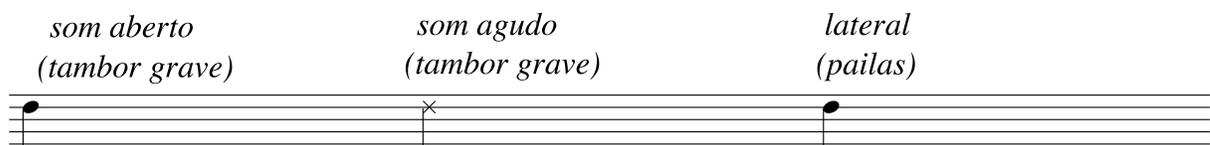
Os timbales ou *pailas* são um instrumento que possui muitas possibilidades sonoras devido à sua configuração formada por um conjunto de instrumentos percussivos incluindo prato, *campanas (cowbells)*, *woodblocks* (blocos de madeira), tambores e suas laterais metálicas. Os timbales atuam executando vários padrões rítmicos às vezes separadamente em cada um dos instrumentos descritos, às vezes em conjunto. O padrão rítmico standard dos timbales é executado com baquetas nas laterais dos tambores (*casaca*) que empresta seu nome ao padrão rítmico (Mauléon, 1993). Este é o padrão rítmico básico encontrado em Palmas e se expressa como mostra a Figura 100.



**Fig. 100: Padrão rítmico standard dos timbales executado na *casaca* em Palmas com a *clave*.**

Uma das funções dos timbales é preparar e introduzir as diferentes seções de uma peça assim como mudanças na dinâmica. Esta função é executada através de uma intervenção chamada *abanico* e consiste num “rulo” seguido de um acento sobre a pele do tambor mais agudo (Mauléon, 1993). É exatamente o que os timbales executam antes da introdução em Palmas, um *abanico* que prepara o início da peça. Este é um bom exemplo desta função dos timbales como mostra a Figura 101.

32



INTRO

The musical score for the introduction of 'Abanico' is written in 4/4 time. It features three staves: Piano, Timbales, and Clave. The Piano part begins with a melodic line in the second measure, consisting of eighth and quarter notes. The Timbales part has a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes marked with accents. The Clave part has a characteristic clave rhythm, with notes marked with asterisks to indicate specific rhythmic patterns.

**Fig. 101: Abanico, timbales preparando a introdução.**

Outros padrões fazem parte do vocabulário rítmico deste instrumento. Mauléon (1993) comenta que padrões rítmicos específicos das *campanas* são executados em geral durante a seção chamada *montuno*, a 2ª seção em Palmas, assim como durante solos muitas vezes combinados aos padrões rítmicos da campana executada pelo *bongosero*. A Figura 102 mostra um padrão rítmico executado pela *campana* dos timbales durante o solo dos instrumentos de sopro.

The musical score shows the rhythmic pattern of the *campana* (bell) of the timbales and the Clave during a solo of the wind instruments. The Campana part has a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes marked with accents. The Clave part has a characteristic clave rhythm, with notes marked with asterisks to indicate specific rhythmic patterns.

**Fig. 102: Padrão rítmico da *campana* dos timbales durante solo dos instrumentos de sopro.**

Após o os instrumentos de sopro o piano assume o papel de solista. Neste momento, visto que o piano é um instrumento de volume mais discreto, os timbales retomam o padrão rítmico executado na *cascara* durante a apresentação do tema como mostra a Figura 103.

The musical score shows the rhythmic pattern of the timbales and the Clave during the presentation of the theme. The Timbales part has a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes marked with accents. The Clave part has a characteristic clave rhythm, with notes marked with asterisks to indicate specific rhythmic patterns.

**Fig. 103: Padrão rítmico dos timbales (*cascara*) durante solo do piano.**

O prato tem uma função importante que é a de colocar em relevo certos acentos pontuais da melodia, de *riffs* ou *breaks*, ou ainda, a de introduzir diferentes seções de um arranjo. Além destas funções o prato também pode atuar com padrões rítmicos mais constantes, ou seja, pode atuar como condutor do ritmo, função que executa normalmente durante solos (Mauléon, 1993).

Nos últimos compassos da parte A (c.20-24), por exemplo, o prato enfatiza algumas notas da melodia do tema com acentos como mostra a Figura 104.

The image shows a musical score for two parts: 'Tema' and 'Prato'. Both are in 4/4 time. The 'Tema' staff starts at measure 20 and has a melodic line with accents on the first and third beats of measures 20, 21, and 22. The 'Prato' staff has a rhythmic pattern of slashes and asterisks, with asterisks placed on the first and third beats of measures 20, 21, and 22, corresponding to the accents in the melody. A first ending bracket spans measures 23 and 24, with a repeat sign at the end of measure 24.

**Fig. 104: Acentos do prato junto a acentos da melodia na parte A, c.20-24.**

Na parte B o prato também enfatiza alguns acentos da melodia do tema como, por exemplo, o “e” do quarto tempo do compasso 34 e o “e” do quarto tempo do compasso 36, como mostra a Figura 105.

The figure shows two staves of music in 4/4 time. The top staff is labeled 'Teno' and the bottom staff is labeled 'Prato'. The Tenor part begins at measure 35 with a melodic line. Above several notes in this line are small vertical lines indicating accents. The Snare part has corresponding accents marked with asterisks above notes in the same measures.

**Fig. 105: Acentos do prato junto a acentos da melodia na parte B, c.34-38.**

Antes dos instrumentos de sopro executarem o *mambo* na 2ª seção o prato acentua uma nota, o “e” do quarto tempo do compasso anterior ao início do *mambo*, preparando a entrada deste *riff* como mostra a Figura 106.

The figure shows two staves of music in 4/4 time. The top staff is labeled 'Mambo' and the bottom staff is labeled 'Prato'. The Mamba part begins at measure 67 with a melodic line. The Snare part has an accent marked with an asterisk above a note at measure 67, which is the 'e' of the fourth beat of the previous measure, preparing the start of the mambo.

**Fig. 106: Acento do prato preparando o início do mambo na 2ª seção.**

Outro momento onde o prato atua com acentos pontuais é durante o desenvolvimento do *mambo*, junto à nota final de cada frase assim como os acentos dos dois compassos finais do mambo executado pelos instrumentos de sopro como mostra a Figura 107.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'Mambó' and 'Prato', covers measures 83 to 86. The Mambó part is written in a treble clef with a 4/4 time signature, showing a melodic line with eighth and quarter notes. The Prato part is written in a bass clef with a 4/4 time signature, showing a drum pattern with asterisks indicating accents on the second and fourth beats of measures 84, 85, and 86. The second system covers measures 87 to 91. The Mambó part continues the melodic line, ending with a double bar line at measure 91. The Prato part continues the drum pattern, also ending with a double bar line at measure 91.

**Fig. 107: Acentos do prato no final das frases que compõem o *mambo* executadas pelos instrumentos de sopro.**

## Bateria

Segundo Mauléon (1993) nos Estados Unidos não é comum a bateria fazer parte da instrumentação de orquestras de música latina ligadas à dança pois este tipo de conjunto, em sua maioria, guarda uma configuração instrumental mais ligada à tradição onde a seção rítmica é formada apenas por instrumentos da tradição afro-cubana. No entanto a bateria foi assimilada no contexto da música latina no estilo *latin jazz* e em grupos que fazem fusão com ritmos latinos. A maneira pela qual esta assimilação ocorreu foi através de um processo de adaptação entre sua configuração e os padrões rítmicos tradicionais latinos. A bateria atua somando suas partes, ou seja, bumbo, caixa, prato, tons e chimbal, aos instrumentos de percussão afro-cubana através dos padrões rítmicos que fazem parte do vocabulário de estilos latinos originais de Cuba e outros países caribenhos.

Neste processo de adaptação alguns padrões rítmicos foram assimilados pela bateria e se transformaram em parte da base de seu vocabulário, todos tendo como referência padrões

rítmicos que originalmente são do repertório dos timbales como mostram as Figuras 108, 109 e 110.

The musical notation for Figure 108 consists of two staves in 4/4 time. The top staff, labeled 'Chimbal (cascara)', shows a melodic line with eighth notes and rests. The bottom staff, labeled 'Aro da caixa (clave)', shows a rhythmic pattern with asterisks representing strikes, including a dotted quarter note followed by eighth notes and a quarter note.

**Fig. 108: Padrão rítmico executado no aro da caixa (clave) e no chimbal (cascara)**

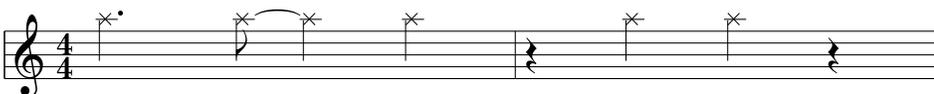
The musical notation for Figure 109 consists of two staves in 4/4 time. The top staff, labeled 'Chimbal fechado', shows a melodic line with eighth notes and accents. The bottom staff, labeled 'Clave', shows a rhythmic pattern with asterisks representing strikes, including a dotted quarter note followed by eighth notes and a quarter note.

**Fig. 109: Padrão rítmico executado com as baquetas no chimbal fechado, com a clave.**

The musical notation for Figure 110 consists of two staves in 4/4 time. The top staff, labeled 'Chimbal / Clave', shows a melodic line with eighth notes and rests. The bottom staff, labeled 'Bumbo', shows a rhythmic pattern with a quarter note followed by a half note and a quarter note.

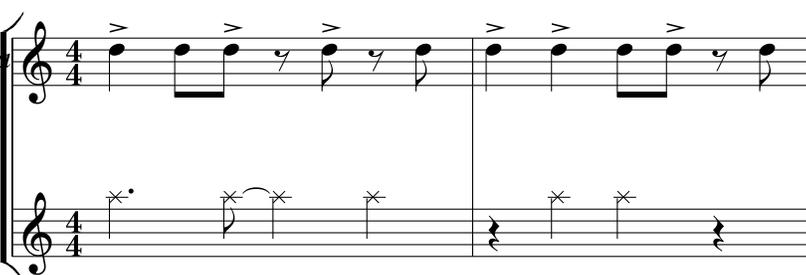
**Fig. 110: Padrão rítmico do chimbal (cascara), clave e bumbo.**

Pode-se observar um padrão rítmico, nos primeiros compassos da introdução em Palmas, onde o chimbal fechado faz a figura rítmica da clave como mostra a Figura 111.

Chimbal / Clave 

**Fig. 111: Figura rítmica da clave no chimbal, introdução.**

Outra figura rítmica que o chimbal empresta da percussão afro-cubana é o padrão rítmico *standard* dos timbales, o padrão rítmico da *cascara*, executada na parte A de Palmas como mostra a Figura 112.

Chimbal / Cascara 

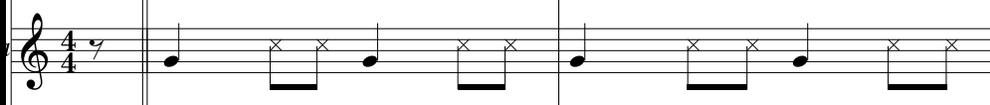
Clave

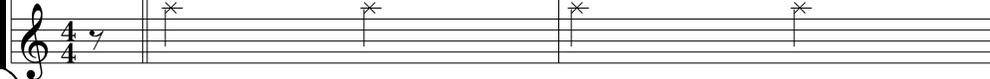
**Fig. 112: Figura rítmica da *cascara* no chimbal fechado, parte A.**

Na parte B (c.27-30) o prato da bateria atua acentuando o primeiro e o terceiro tempo do compasso executando um padrão rítmico similar ao da *campana* do *bongosero*, mesmo que este não atue neste momento, como mostra a Figura 113.

(B)  
27

Tema 

Campana 

Prato 

**Fig. 113: Padrão rítmico do prato na parte B e padrão rítmico da *campana* do *bongosero*, c.27-30.**

A bateria também atua enfatizando momentos importantes como ocorre, por exemplo, nos quatro compassos finais da parte B (c.39-42) acentuando o terceiro tempo dos compassos e a última nota da melodia preparando a volta ao A como mostra a Figura 114.

**Fig. 114: Acentos do prato no final da parte B, c.39-42.**

Considerações sobre as relações com a clave

Como se pode observar abaixo na Figura 115 através da superposição dos instrumentos, seus padrões rítmicos se estruturam criando uma dinâmica a partir da célula da clave. Neste exemplo sobressaem como acentos mais importantes o contratempo do segundo tempo do primeiro compasso da clave (c.9), o segundo ataque da clave, que é destacado através de todos os instrumentos, o terceiro ataque da clave no quarto tempo do primeiro compasso (c.9) destacado pelo contrabaixo, que é o ataque que caracteriza a condução do baixo e, o segundo e terceiro tempos do segundo compasso da clave (c10), quarto e quinto ataques da clave, destacados pela melodia do tema e pelos golpes das congas, do bongo, dos timbales e da bateria. É nesta relação

entre acentos da clave que se destacam e aqueles que não se destacam que o sentido rítmico da clave se revela.

(A)

The image shows a musical score for a piece titled 'Palmas'. It consists of eight staves, each representing a different instrument or vocal line. The time signature is 4/4. The instruments are: Tema (melody), Piano (harmony), Contrabaixo (bass line), Congas (percussion), Bongo (percussion), Timbales (percussion), Bateria (drum set), and Clave (clave). The Clave part is particularly prominent, showing a complex rhythmic pattern with accents and rests. The score is divided into two measures, with a repeat sign at the end of the second measure.

**Fig. 115: superposição dos instrumentos (linhas rítmicas) em Palmas.**

A próxima seção demonstrará as estruturas harmônicas construídas através das vozes dos instrumentos de sopro, funções melódicas, técnicas empregadas nessa construção assim como relações entre melodias e o padrão rítmico da clave.

## 5.2 – SOPROS

Os instrumentos de sopro são de grande importância na evolução musical do jazz. O estilo *big band*, que foi referência para o nascimento de um estilo musical latino em Nova York, mais que uma influência serve ainda como fonte de elementos e sonoridades a serem exploradas no *latin jazz* contemporâneo.

Já na tradição da música cubana o trompete foi eleito seu instrumento icônico. Como assinala Fergusson (2009) “o *son cubano* tem no trompete e seu estilo único de performance, bem enraizado em tradições musicais afro-cubanas, um papel crucial em seu desenvolvimento e popularização deixando seu legado em gêneros como a salsa e o *latin jazz*” (Fergusson, 2009, p. V).

Em Palmas Eddie Palmieri utiliza três instrumentos de sopro: trompete, saxofone e trombone. Muitas vezes abrindo vozes, muitas vezes em uníssono ou oitava, o trompete assume a primeira voz, a melodia, salvo raras exceções.

### 5.2.1 – Vozes e Estruturas

Na primeira parte da exposição do tema (c.9-10 , c.13-14 e c.17-18), como mostra abaixo a Figura 116, os sopros estão arranjados em bloco em movimento paralelo, ou seja, executam simultaneamente melodias diferentes com a mesma articulação rítmica e no mesmo sentido (Guest, 2009) e, neste caso, em posição cerrada, abrangendo um intervalo dentro de uma oitava entre as vozes.

The image shows a musical score for three instruments: Trompete (Trumpet), Sax Alto (Alto Saxophone), and Trombone. The score is in 4/4 time and is labeled with a key signature of D minor (Dm) and a measure number of 9. The Trompete part starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and continues with a similar rhythmic pattern. The Sax Alto part follows a similar pattern but is shifted down an octave. The Trombone part follows a similar pattern but is shifted down two octaves. The three parts are arranged in a block, meaning they play different melodic lines simultaneously but with the same rhythmic articulation. A blue horizontal line is drawn under the Trombone staff.

**Fig. 116: Exposição do tema, c.9-20.**

Sobre o acorde de Dm o trompete executa a primeira nota da melodia a partir da 5<sup>a</sup> do acorde, a nota A4 (c.9), o sax alto está em uníssono com o trompete e o trombone executa uma segunda voz, a nota B3, a 6<sup>a</sup> do acorde, em movimento paralelo num intervalo de 7<sup>a</sup> menor com o trompete na célula rítmica do motivo principal. Este procedimento se repete quando a harmonia desce um tom para o acorde C7 no quinto compasso da exposição do tema (c.13). Os compassos 17, 18 e 19 são uma repetição dos compassos 9, 10 e 11. Mesmo que sejam três os instrumentos que executam o tema, nota-se que apenas duas vozes diferentes formam a estrutura do bloco com intervalos variados de 7<sup>a</sup> menor e 8<sup>a</sup>.

Chama a atenção neste trecho a altura em que o trombone executa a 2<sup>a</sup> voz. De acordo com Guest (2009) a extensão do trombone vai do E1 ao F2, mas, esta é uma extensão cômoda e notas mais agudas podem ser obtidas dependendo do instrumentista. No caso, a nota alcançada

pelo trombonista é o B3, que é uma nota bastante aguda para este instrumento. O B3, que é a nota que inicia a 2ª voz no tema é a 6ª (13) em Dm. Alguns elementos são relevantes ao se fazer uma análise do resultado sonoro obtido neste trecho. Segundo Guest (2009) o critério para a composição da 2ª voz numa melodia num “bloco a dois” deve ter como objetivo a criação de

“um canto bonito e melodioso que, além de soar bem com a 1ª voz, se ajuste à harmonia original e, de preferência, inclua notas que formem intervalos ricos com os baixos dos acordes (notas de tensão ou notas características dos acordes)” (Guest, 2009, p. 112).

A nota executada pelo trombone, a tensão 13, não pertence ao modo de D eólio o que causa um estranhamento contribuindo para o impacto sonoro deste bloco. O uníssono entre o trompete e o sax alto dá à melodia um caráter brilhante. A altura da voz do trombone junto ao intervalo de 7ª menor com a 1ª voz, somada a qualidade da nota e os diferentes timbres dos três instrumentos, são elementos manipulados por Palmieri que se fundem para criar uma textura que contribui no impacto sonoro assim como na riqueza melódica e harmônica neste trecho.

Mais adiante, no final da parte A, observa-se a melodia principal sendo executada junto a uma melodia complementar, um contracanto. A melodia principal executada pelo trompete se apresenta harmonizada em bloco junto ao trombone e ao contrabaixo em movimento paralelo representando o som da harmonia enquanto o saxofone executa uma frase com articulação rítmica diferente. A Figura 117 mostra as notas usadas na estrutura do arranjo em bloco em relação com a harmonia expressando suas funções melódicas, ou seja, a partir do intervalo que a nota faz com a tônica do acorde é determinado se é uma nota do acorde ou uma nota de tensão sendo os símbolos desses intervalos expressos através de números (Guest, 2009)<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Guest criou uma tabela com a relação entre a estrutura dos acordes e as notas melódicas e suas funções. Esta tabela encontra-se no Vol. I de Arranjo, método prático, 2009.

Trompete  
 Sax alto  
 Trombone  
 Contrabaixo

Chords:  $B^{\flat 7}$ ,  $A(b5)^7$   
 Fingerings: 21 5, b5, 3, b7, 1

1.  $Dm$   
 Fingerings: 1, 1, b3, 1

Fig. 117: Função melódica das vozes em bloco e contracanto, c.21-24.

Neste trecho o contrabaixo executa as fundamentais dos acordes na região mais grave. Nos dois primeiros compassos uma linha intermediária é executada pelo trombone com as notas Ab e G (b7, notas do acorde), uma nota por compasso, nos acordes dominantes resolvendo por grau conjunto na nota F (b3, nota do acorde) em Dm, e por fim, a melodia principal na voz mais aguda executada pelo trompete expressando as notas F (5) e Eb (b5, Tensão), uma nota por compasso, dos acordes dominantes resolvendo por semitom na tônica do acorde de Dm. As vozes avançam em movimento paralelo.

Paralelamente às vozes em bloco o sax alto executa um contracanto com uma frase sobre a cadência subV7/V7 – V7, se juntando aos demais instrumentos no compasso 23 na tônica do acorde de Dm. Durante o desenvolvimento de sua frase o sax alto faz um acento com a nota C# (3, nota do acorde) do acorde A7(b5) no contratempo do quarto tempo do compasso 21 junto aos outros instrumentos caracterizando o que Guest (2009) chama de “ponto harmônico” (PH). Os pontos harmônicos têm como objetivo a clareza ou a riqueza harmônica. No caso a nota do sax alto, que é atacada na mudança de acorde, complementa o som do acorde de A7(b5) com a 3M (C#) se somando à b5 (Eb) dada pelo trompete, a b7 (G) dada pelo trombone e a fundamental A executada pelo contrabaixo, ou seja, a téttrade que forma o acorde de A7(b5), expressando o caráter mais vertical deste momento no contracanto do sax alto.

O que pode ser observado neste trecho é uma relação não usual entre canto e contracanto. O mais frequente em relação ao contracanto, como sustenta Guest (2009), é, a partir de uma linha melódica de caráter passivo, a criação de uma “cortina harmônica” sob a voz principal. Guest afirma que “a boa cortina harmônica é um contracanto *passivo* harmonizado em bloco” (Guest, 2009, Vol. II, p. 119). A peculiaridade do arranjo neste trecho é que a melodia principal na voz do trompete assume um caráter passivo, ou seja, de pouca mobilidade (Guest, 2009), e é harmonizada em bloco pelo contrabaixo e o trombone criando uma “cortina harmônica” que serve de background para uma linha melódica executada pelo sax alto caracterizando um contracanto ativo, ou seja, com articulação rítmica acentuada aproveitando a pouca mobilidade da voz principal.

Na parte B o trombone assume nos primeiros oito compassos o papel de solista em dois momentos executando a melodia principal. Um contracanto é realizado pelo trompete, saxofone e o trombone que fraseiam em bloco e em uníssono em resposta à melodia principal. O ataque do início da frase do contracanto coincide com o último ataque da melodia principal e na última nota

do contracanto o trombone abre uma segunda voz em intervalo de quarta com a melodia. Guest (2009) afirma que um contracanto pode ter ideias independentes do canto, no entanto, ele pode reforçar ataques rítmicos com o canto como mostra as Figuras 118 e 119.

The image displays a musical score for three instruments: Trompete (Trumpet), Sax alto (Alto Saxophone), and Trombone. The music is in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system covers measures 27 and 28. Above measure 27, the chord is Gm<sup>7</sup>, and above measure 28, it is G<sup>b</sup>7. The Trombone part in the first system plays a melodic line in the lower register, while the Trompete and Sax alto parts play a higher melodic line. The second system covers measures 29 and 30. Above measure 29, the chord is F<sup>6</sup>, and above measure 30, it is F<sup>6</sup>. A blue vertical line is drawn at the end of measure 30.

**Fig. 118: Parte B, trombone executa a melodia principal e depois se junta ao trompete e ao sax alto no contracanto, c.27-30.**

O mesmo procedimento se repete do compasso 31 ao 34.

The image shows a musical score for Part B, measures 31-34. It consists of three staves. The top two staves are for soprano and alto voices, and the bottom staff is for bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 7/8. The chords are Fm<sup>7</sup> (measures 31-32), E<sup>7</sup> (measures 31-32), F#m<sup>7</sup> (measures 33-34), and B<sup>7</sup> (measures 33-34). A vertical blue line is drawn at the end of measure 34.

**Fig. 119: Parte B, c.31-34.**

Do compasso 35 ao compasso 42, os oito compassos finais da parte B, os sopros voltam a fazer a melodia principal em bloco. Este momento será dividido em dois trechos de 4 compassos para facilitar a análise. O primeiro trecho, de caráter tonal, se desenvolve do compasso 35 ao 38 como mostra a Figura 120.

The image displays a musical score for three woodwind instruments: Trompete (Trumpet), Sax alto (Alto Saxophone), and Trombone. The score is in 4/4 time and spans measures 35 to 38. The first system (measures 35-36) is harmonized with Em<sup>7</sup> and A<sup>7</sup>. The second system (measures 37-38) is harmonized with E<sup>b</sup>m<sup>7</sup> and A<sup>b</sup>7. The woodwinds play a melodic line that moves in parallel motion, while the strings provide a harmonic accompaniment. The score includes a rehearsal mark '35' at the beginning of the first system.

**Fig. 120: Sopros em bloco, c.35-38.**

Neste trecho os sopros executam uma frase que se desenvolve em dois compassos e depois a repetem meio tom abaixo nos compassos subsequentes. Em movimento paralelo a harmonização em bloco segue através da técnica a qual Guest (2009) chama “aproximação cromática”, quando as notas de chegada são alcançadas por semitom e todas as vozes do bloco se movimentam por semitom na mesma direção. A frase tem início numa síncope fortemente acentuada no contratempo do quarto tempo do compasso 34. Palmieri harmoniza o acorde de Em7 estruturando-o da seguinte maneira: na ponta o trompete executa a melodia principal com a nota A (função melódica tensão11); abaixo num intervalo de 3ª menor, o sax alto executa na 2ª voz a nota F# (função melódica tensão 9); o trombone executa na 3ª voz a nota B (5, nota do

acorde) num intervalo de 7ª menor com a nota da melodia e num intervalo de 5ª justa com a nota intermediária. Estas notas evoluem cromaticamente e ao chegarem ao compasso seguinte alcançam outras notas e mudam de função. No compasso seguinte com a mudança do acorde para A7 as notas alcançam respectivamente: trompete a nota G (b7, nota do acorde), sax alto a nota E (5, nota do acorde) e trombone a nota A (nota do acorde). Para melhor entendimento da análise feita neste trecho a frase será simplificada em sua essência melódica com a substituição do cromatismo por notas longas para facilitar a observação da relação estrutural entre as notas harmonizadas da melodia e os acordes deste trecho como mostra a Figura 121.

The musical score in Figure 121 shows three staves: Trompete (Trumpet), Sax alto (Alto Saxophone), and Trombone. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The progression of chords is Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Eb<sup>7</sup>m<sup>7</sup>, and Ab<sup>7</sup>. The notes are simplified to long notes to show the harmonic structure. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 7-11. The Trompete staff has notes G4 (fingering 11), G4 (fingering 35), G4 (fingering b7), G4 (fingering 1), G4 (fingering 11), G4 (fingering b7), and G4 (fingering 1). The Sax alto staff has notes E4 (fingering 9), E4 (fingering 5), E4 (fingering 13), E4 (fingering 9), E4 (fingering 5), and E4 (fingering 13). The Trombone staff has notes A3 (fingering 5), A3 (fingering 1), A3 (fingering 9), A3 (fingering 5), A3 (fingering 1), and A3 (fingering 9).

**Fig. 121: Estrutura harmônico/melódica das vozes em bloco, c.35-38.**

Como visto, a parte B se inicia e se mantém por doze compassos através de uma harmonia de caráter claramente tonal com encadeamentos II-V e acordes subV7. No entanto nos últimos quatro compassos deste trecho Palmieri aborda a harmonia de outra forma. Sobre um pedal entre duas notas executadas pelo contrabaixo, o D e o C, a melodia se desenvolve através de uma progressão cromática em posição cerrada e o piano explora a sonoridade *quartal* revelando aspectos de uma harmonia modal como mostrado abaixo na Figura 122a. Este trecho se desenvolve por quatro compassos (c.39-42) finalizando a parte B.

39

*Piano*

*Trompete*

*Sax Alto*

*Trombone*

*Contrabaix*

$D^9$   $C^9$   $D^9$   $Cm^{11}$

41

$7(13)$   
 $Csus4$

$b7$

5 1

1

13

$b7$

1

Fig. 122a: Final da parte B, sopros, piano e baixo, c.39-42.

Através de uma articulação de forte aspecto rítmico acentuando os contratempos do compasso o sax alto e o trompete atuam na região média e o trombone numa região acima da extensão usual do instrumento. Junto a uma dinâmica forte (*fff*) formam um conjunto de elementos que colaboram na expressão de brilho. Ao mesmo tempo o contrabaixo executa um contracanto com um desenho rítmico mais linear, sem a presença de síncofes, causando um grande contraste rítmico com a linha dos sopros.

Durante o desenvolvimento da frase que culmina no compasso 42 há variedade de vozes no bloco executado pelos sopros aumentando a tensão deste trecho. O movimento das vozes dos sopros mantem-se paralelo no sentido ascendente até o fim da frase com exceção do trombone que no último compasso move-se cromaticamente em sentido contrário junto ao contrabaixo.

Como mostra abaixo a Figura 122b, no trecho entre os compassos 40 e 41 a voz do sax alto está em uníssono com o trompete executando a melodia principal e o trombone executa uma voz uma sétima menor abaixo seguindo o mesmo princípio da abertura de vozes do tema na parte A.

The image shows a musical score for three instruments: Trompete (Trumpet), Sax Alto (Alto Saxophone), and Trombone. The score is in 4/4 time and spans two measures, 40 and 41. In measure 40, the Trompete and Sax Alto play a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The Trombone plays a lower line: E3, F3, G3, A3. In measure 41, the Trompete and Sax Alto play: D5, E5, F5, G5. The Trombone plays: C4, D4, E4, F4. A double bar line is present at the end of measure 41.

**Fig. 122b: Disposição das vozes do bloco, c.40-41.**

Os sopros se deslocam em movimento paralelo ascendente e, junto ao movimento do piano com *voicings* em quartas nas notas mais agudas colaboram criando um forte momento de tensão até que atinjam seu ápice formando o acorde  $C_{sus4,7}(13)$  no final do compasso 42.

Pode-se observar uma ambiguidade harmônica expressa neste trecho através da independência dos eventos que ocorrem no piano e nos sopros. Siron (2004) aponta que o jazz

contemporâneo se caracteriza pela valorização de elementos como “densidade, cor, intensidades, sonoridade do grupo, atuação coletiva, etc.”, elementos que substituem um sistema harmônico com centro tonal. Esta maneira de desenvolver a música ou trechos de uma peça faz parte de um conceito o qual chama de “tonalidade livre”.

A próxima intervenção dos sopros virá na 2ª seção após a improvisação das congas. Esta intervenção que na música latina é chamada *mambo* se dá em oito compassos, como mostra abaixo a Figura 123, onde o trompete executa a melodia principal que é dobrada em uníssono pelo sax alto. O trombone executa a segunda voz variando os intervalos em relação a voz principal. O movimento relativo das vozes é variado. No primeiro compasso desta intervenção assim como no quinto compasso observa-se as vozes no mesmo sentido configurando-se o movimento paralelo.

Já no segundo compasso, assim como no sexto compasso, ocorre o que Guest (2009) chama de movimento oblíquo, pois, observa-se que no terceiro tempo enquanto a voz principal executada pelo trompete e o sax alto move-se no sentido ascendente a segunda voz executada pelo trombone se mantém repetindo a mesma nota. No terceiro e quarto compassos o movimento é paralelo mantendo-se o intervalo de 6ª que varia entre 6ª maior e 6ª menor entre a voz principal e a segunda voz segundo os graus da escala pelos quais as vozes se movem.

Por fim nos dois últimos compassos do mambo as vozes seguem em movimento paralelo com intervalo de oitava. Na progressão do arranjo em bloco neste trecho pode-se observar uma variedade de notas em relação a harmonia com diversas funções melódicas. Notas de acorde (n.a.), aquelas que caracterizam o acorde, no caso: 1, 3, 5 e b7; notas de tensão (T) aquelas que enriquecem o acorde, no caso: 9 e b13 e 13 (Guest, 2009).

Dm                      G<sup>7</sup>                      C<sup>7</sup>                      A<sup>7</sup>

5                      5    b7   3                      3                      b7    b13   1

*Trompete*

*Sax alto*

*Trombone*

Dm                      G<sup>7</sup>                      C<sup>7</sup>                      A<sup>7</sup>

5                      5    b7   3                      13                      1                      1

*Trompete*

*Sax alto*

*Trombone*

71

**Fig. 123: Mambo, 2ª seção, c.67-74.**

Após este trecho a peça retorna à primeira seção com uma única reexposição da parte A do tema dando sequência a aquilo que Guest (2010) chama de “final harmônico estendido”, ou

seja, uma extensão, um conjunto de compassos adicionados à peça musical para ressaltar o sentido de finalização. Neste trecho, que compreende o compasso 115 ao 129 como mostra a Figura 124, um novo material melódico é explorado com o objetivo de levar a peça à um clímax e reforçar o sentido de finalização.

Pode-se identificar alguns recursos usados pelos instrumentos de sopro neste trecho para ressaltar o sentido de finalização da peça como: o aumento de volume na execução da melodia para dinâmica fortíssimo e o uníssono e oitava gerando mais brilho na sonoridade neste momento. Sendo assim não há uso de recursos harmônicos mais sofisticados nas vozes dos sopros como abertura de vozes, variedade no movimento melódico ou uso de tensões e dissonâncias. Este trecho é baseado no volume o qual os instrumentos de sopro junto à seção rítmica executam a melodia, no brilho e na intensidade gerados pelo grande uníssono. Há uma exceção entre os compassos 123 e 129 onde o trombone retoma a abertura de voz utilizada na primeira exposição do tema A. Se trata na verdade de uma retomada do motivo melódico do tema e portanto o trombone atua da mesma maneira que atuou na primeira vez executando uma segunda voz, a nota B3, a 6ª do acorde, em movimento paralelo num intervalo de 7ª menor com o trompete na célula rítmica do motivo principal. No ataque final (c.129) o trombone abre uma voz e executa a nota A, 5ª do acorde, uma nota a uma 11ª justa abaixo da melodia.

The image shows a musical score for three instruments: Trompete (Trumpet), Sax alto (Alto Saxophone), and Trombone. The score is in 4/4 time and starts at measure 115. The Trompete and Sax alto parts play a melodic line in unison, while the Trombone part plays a lower line, often an octave below the other two. The score ends at measure 129. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and accidentals (sharps and flats).

117

Musical score for measures 117-120, soprano part. The music is in 7/8 time and features a melodic line with eighth and quarter notes, including some accidentals.

121

Musical score for measures 121-124, soprano part. The music is in 4/4 time and features a melodic line with quarter and eighth notes, including some accidentals.

Musical score for measures 125-129, soprano part. The music is in 4/4 time and features a melodic line with quarter and eighth notes, including some accidentals. The word "rall . . . ." is written below the staff in the third and fourth measures.

Fig. 124: Sopros, final harmônico estendido, c.115-129.

É pertinente fazer uma observação antes do fim desta seção. Sempre chamou a atenção a maneira como Palmieri trata o trombone em sua música. Já nos anos 1960 com a La Perfecta, sua primeira orquestra, Palmieri participa de uma renovação na sonoridade da música latina colocando o trombone como principal instrumento em sua seção de sopros. Com a colaboração do trombonista Barry Rogers, Palmieri explorará novos parâmetros em relação a sonoridade desta música e do próprio trombone, procurando adaptar sua função em sua orquestra (Carp, 2005). Com isso a utilização de notas mais altas, consideradas fora do alcance natural do trombone (Guest, 2009), será frequente tanto em solos como em exposição de tema. E, devido ao fato de o trombone ter que executar suas melodias num contexto de dinâmica forte, determinado pela presença de vários instrumentos de percussão e também pelo uso de instrumentos elétricos como baixo, guitarra e às vezes piano, sua sonoridade, neste contexto, na orquestra La Perfecta, tornou-se mais agressiva (Carp, 2005).

### 5.2.2 – Melodia: Relações com a Clave

Como aponta Nketia (1974) a identidade musical africana se expressa a partir de sua dinâmica e qualidade rítmica. Quintero Rivera (1998) afirma que as características rítmicas que formam a identidade musical africana podem aparecer camufladas na música que se desenvolveu no Caribe e outros países que foram influenciados por esta cultura musical e sustenta que estas características são transmitidas para instrumentos melódicos o que ele chama de “melodização de ritmos”.

Esta qualidade rítmica na melodia em Palmas pode ser percebida através da relação que a melodia estabelece com a clave, ou seja, a célula rítmica da clave serve de base para a construção do fraseado rítmico/melódico em Palmas. Vários trechos foram selecionados para demonstrar como este aspecto está presente na música de Palmieri.

Melodia e clave

A melodia da parte A, o motivo principal deste trecho (c.9), por exemplo, se desenvolve articulando seus acentos sobre a célula rítmica da clave assim como a sequência no compasso seguinte (c.10) como mostra a Figura 125.

(A)

**Fig 125: Motivo melódico do tema com a clave, c.9-10.**

Ao final da parte A observa-se algumas notas da melodia do tema que se apoiam na célula rítmica da clave como mostra a Figura 126.

**Fig. 126: Final da parte A, melodia se apoia na clave, c.23-24.**

A parte B se inicia com o trombone executando a melodia principal. Neste trecho (c.27-28) é necessário ressaltar a superposição de métricas que ocorre através da articulação característica do jazz na frase do trombone ao mesmo tempo em que se apoia em alguns pontos da célula rítmica da clave como mostra a Figura 127a.

(B)

Trombone

Clave

**Fig. 127a: Início da parte B, sobreposição de métricas, c.27-28.**

O mesmo ocorre um pouco mais adiante (c.31-32).

Trombone

Clave

**Fig. 127b: Parte B, sobreposição de métricas, c.31-32.**

A frase subsequente executada pelos três instrumentos de sopro em resposta a melodia principal se apoia num ataque da célula rítmica da clave neste trecho da parte B como mostra a Figura 127c.

Tema

Clave

**Fig. 127c: Trecho da parte B, nota da melodia se apoia na clave, c.33-34.**

Outro trecho da parte B (c.35-36) apresenta um desenho rítmico com a melodia apoiada numa parte da célula rítmica da clave como mostra a Figura 128.

Fig. 128 shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Tema' and the bottom staff is labeled 'Clave'. Both are in 4/4 time. The 'Tema' staff begins at measure 35, indicated by a bracket and the number '35'. The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals (flats, sharps). The 'Clave' staff shows a rhythmic pattern with asterisks above the notes, and a blue horizontal line is drawn under the second measure of the staff.

**Fig. 128: Trecho da parte B, melodia que se apoia na célula rítmica da clave, c.35-36.**

Outro trecho também pode ser observado no final da parte B onde a melodia expressa seu caráter rítmico através da clave como mostra a Figura 129.

Fig. 129 shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Tema' and the bottom staff is labeled 'Clave'. Both are in 4/4 time. The 'Tema' staff begins at measure 39, indicated by a bracket and the number '39'. The melody consists of quarter and eighth notes. The 'Clave' staff shows a rhythmic pattern with asterisks above the notes, and a blue horizontal line is drawn under the second measure of the staff.

**Fig. 129: Trecho final da parte B, melodia apoiada na célula rítmica da clave, c.39-40.**

Na 2ª seção a intervenção melódica dos sopros, o *mambo*, tem sua estrutura rítmica construída sobre a célula da clave como mostra a Figura 130.

Fig. 130 shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Mambo' and the bottom staff is labeled 'Clave'. Both are in 4/4 time. The 'Mambo' staff begins at measure 67, indicated by a bracket and the number '67'. The melody consists of quarter and eighth notes. The 'Clave' staff shows a rhythmic pattern with asterisks above the notes, and blue horizontal lines are drawn under the second and fourth measures of the staff.

**Fig. 130: Estrutura rítmica da melodia do *mambo* apoiada na célula rítmica da clave, c.67-74.**

Na parte final de Palmas, no “final harmônico estendido”, dois trechos chamam atenção. No primeiro trecho a melodia ressalta o caráter rítmico da clave de rumba com um acento no contratempo do quarto tempo do primeiro compasso da clave como mostra a Figura 131.

**Fig. 131: Frase melódica com estrutura rítmica apoiada na célula da clave de rumba, c.119-122.**

O trecho subsequente é apoiado, como durante toda a peça se fez, na célula rítmica da clave de *son* como mostra a Figura 132.

**Fig. 132: Frase melódica apoiada na célula rítmica da clave de *son*, c.123-126.**

## Considerações finais sobre a análise

No que concerne à harmonia dois momentos se distinguem em relação ao seu caráter. Na primeira seção é nítido o caráter jazzístico da linguagem empregada ressaltado através de progressões harmônicas características na forma standard AABA, da sonoridade em bloco dos instrumentos de sopro e improvisações idiomáticas. Já na segunda seção a linguagem do afro-cubano sobressai quando o caráter rítmico é trazido ao foco da peça através de uma presença mais intensa dos instrumentos de percussão, da exacerbação do padrão rítmico/harmônico executado pelo piano, o solo das congas e do trompete, instrumentos característicos da tradição musical afro-cubana, *riffs* característicos (mambo) dos instrumentos de sopro e também por uma linguagem harmônica de âmbito mais restrito.

No que concerne ao ritmo foi observado a partir das análises que a célula rítmica da clave estabelece os parâmetros para a articulação da estrutura rítmica da composição como um todo, envolvendo o fraseado de todos os instrumentos. Esta célula funciona como uma guia. Todo o arranjo tem como referência para frases executadas pelos instrumentos melódicos, padrões rítmico/harmônicos do piano, do contrabaixo, padrões rítmicos da seção rítmica e convenções dos instrumentos de percussão os acentos da célula rítmica da clave.

Duas observações podem ser feitas. A existência de uma superposição de seções, ou seja, uma seção de sopros inspirada na tradição das *big bands* atuando sobre uma seção rítmica apoiada na tradição musical afro-cubana. E, trechos onde constatou-se uma superposição de métricas, ou seja, uma pulsação subjacente estruturada na célula rítmica da clave, elemento de origem afro-cubana e, paralelamente, uma pulsação apoiada nos tempos 2 e 4 do compasso 4/4, expressa através da articulação no fraseado dos instrumentos de sopro, elemento da linguagem do jazz.

É importante assinalar que as linguagens do jazz e do afro-cubano, como demonstrado respectivamente nos trabalhos de Berliner (1994) e Mauléon (1993), são linguagens bem estruturadas com algumas normas e procedimentos bem definidos. Esta afirmação é corroborada pelos entrevistados (Ferrer, 2011; Gomez, 2012; Gonzalez, 2011; Bandera, 2013) e através da experiência profissional do próprio autor. São linguagens que se desenvolveram conformando “tradições” musicais, uma caracterizada por uma estética baseada na improvisação, a outra, caracterizada por uma estética baseada em elementos rítmicos.

Vários aspectos mostram que Palmieri e os músicos envolvidos na realização de Palmas possuem um sólido conhecimento destas linguagens. O respeito à estruturas formais, padrões harmônicos característicos, fórmulas melódicas (*patterns*), ornamentos, padrões rítmicos característicos e motivos melódicos são elementos empregados no desenvolvimento da peça que indicam um profundo conhecimento do vocabulário que conforma estas linguagens.

No caso do jazz, além de ser uma tradição onde a aquisição de conhecimento se dá através da prática e da transmissão oral (Gomez, 2013)<sup>34</sup>, desde há muito tempo se caracteriza por um aprendizado sistematizado através de instituições de ensino como escolas, extensa literatura e mesmo faculdades. No caso do afro-cubano mesmo que existam escolas, métodos, livros e material de ensino já publicados, o aprendizado desta linguagem se baseia fortemente na prática e na tradição oral (Gonzalez, 2011)<sup>35</sup>. Uma observação deve ser feita aqui. De acordo com Ferrer (2011)<sup>36</sup> em Cuba existem escolas nas quais os músicos são formados por um intenso programa de ensino de música erudita o que lhes confere um aprimorado aprendizado técnico e teórico. Este aprendizado quando em contato com a música popular é inevitavelmente aplicado na execução e mesmo na concepção musical.

#### Fricção de musicalidades, contraste

Piedade (2003) em seu artigo “Jazz brasileiro e Fricção de Musicalidades” traz uma interessante reflexão sobre a tensão resultante do encontro entre as musicalidades brasileira e norte-americana que pode ser trazida para o contexto da presente pesquisa.

Como apontado por Piedade em seu artigo, um conflito entre musicalidades emerge desse encontro e, ao contrário de muitos discursos ingênuos que sugerem uma complementaridade na dinâmica dos objetos envolvidos na construção desta música “os núcleos duros” das linguagens musicais se relacionam mas não se fundem (Piedade, 2003).

A partir das análises realizadas em Palmas pode-se afirmar que as musicalidades implicadas em seu desenvolvimento se manifestam de maneira similar mas com características próprias. Observa-se uma relação de intenso diálogo onde as estruturas do afro-cubano e do jazz são preservadas e permanecem nítidas.

---

<sup>34</sup> Informação obtida em entrevista concedida pelo pianista e maestro porto-riquenho Edsel Gomez.

<sup>35</sup> Informação obtida em entrevista concedida pelo percussionista cubano Fernando Gonzalez.

<sup>36</sup> Informação obtida em entrevista concedida pelo pianista cubano Hanser Ferrer.

Em Palmas o afro-cubano se apresenta como uma musicalidade regional dotada de estabilidade na estrutura composicional e, como demonstra Mauléon (1993), com uma estética baseada no ritmo ligada a valores culturais da origem caribenha e evoca uma musicalidade mais próxima de uma “raíz”. O jazz cumpre seu papel se relacionando através do “paradigma *bebop*”, uma musicalidade compartilhada entre músicos de diversas origens numa comunidade internacional (Piedade, 2003) que aqui se expressa sobretudo na 1ª seção em sua forma AABA, na harmonia e na improvisação dos sopros.

Essas linguagens (musicalidades) se expressam em Palmas através dos seguintes elementos:

#### Afro-Cubano

- instrumentação da seção rítmica
- padrões rítmicos
- forma global
- improvisação congas
- *riff* dos sopros (mambo)

#### Jazz

- instrumentação da seção de sopros
- harmonia 1ª seção
- forma AABA
- improvisação sopros

Há um conflito inerente e permanente vinculado a essas identidades musicais decorrente da relação entre a cultura dos imigrantes de origem caribenha e a cultura local. Estes imigrantes se instalaram em Nova York e fundaram uma comunidade onde foi possível a preservação de valores de sua cultura.

A musicalidade afro-cubana, que aí se disseminou através de anos dessa imigração, carrega em seu conjunto musical-simbólico aspectos ligados à resistência e manutenção histórico/cultural, ligados às suas origens caribenhas, aspirando a um projeto social e de identidade própria (Quintero Rivera, 2002). Ao mesmo tempo assimilou elementos da musicalidade local com a qual permanece em constante troca.

### Contraste

Na articulação dos elementos destes núcleos musicais não há uma negação ou repúdio em relação ao jazz como aponta Piedade (2003) sobre o jazz brasileiro. Eddie Palmieri é nascido em Nova York e cresceu na comunidade latina desta cidade, portanto, o jazz nesse caso também é parte da musicalidade de Palmieri, ou seja, pode-se dizer que Palmieri pertence a uma “comunidade *latin jazz*” onde são compartilhados elementos do jazz e do afro-cubano.

A “fricção de musicalidades” se dá aqui de outra forma. A instrumentação da seção rítmica em Palmas se baseia na tradição do estilo *son* cubano e fundamenta de maneira sólida o caráter afro-cubano como ponto de partida de seu desenvolvimento musical trazendo elementos da forma e, sobretudo do ritmo para o discurso musical (musicalidade Caribe/regional/raíz). Mas, a linguagem do jazz (musicalidade internacional/paradigma *bebop*) é assumida sem restrição e junto ao afro-cubano seus elementos são articulados provocando um intenso diálogo que se desenvolve na forma, em estruturas harmônicas, estruturas melódicas e ritmos.

É importante constatar que a abordagem que Palmieri emprega em Palmas é, grosso-modo, baseada no mesmo conceito que Machito e Bauza, já nos anos 1940, abordavam a música de sua orquestra. Ou seja, com a superposição de duas seções, uma seção rítmica afro-cubana e uma seção de sopros tendo como referência a tradição das *big bands* norte-americanas e uma superposição de métricas com a presença da célula rítmica da clave pulsando em sua infraestrutura e a linguagem dos *voicings* jazzísticos e fraseados *bebop* em sua superestrutura, refletindo seu caráter bipolar. Roberts (1999) aponta que a essência afro-cubana dessa orquestra

em relação com os ingredientes norte-americanos não se diluíam mas, se ampliavam, o que atesta a presença de uma fricção desde o nascimento desta música.

Palmieri manipula estas linguagens de maneira a explora-las para desenvolver seu potencial sem restrições ou limitações. A tensão que caracteriza uma fricção neste caso ocorre através da clareza da expressão destas linguagens. Neste diálogo os elementos constitutivos dessas musicalidades se relacionam de maneira a reafirmar suas diferenças sem que suas fronteiras musical-simbólicas sejam atravessadas (Piedade, 2003).

As características de cada linguagem são evidenciadas, se fortalecem fazendo emergir um contraste. Este contraste reflete a tensão, a fricção. O que espelha a condição social da comunidade latina em Nova York com uma fronteira geográfica bem definida através das limitações da região, ou o bairro, onde esta comunidade se estabeleceu.

A riqueza desta manifestação musical se expressa através da dinâmica gerada pela relação dos elementos contrastantes das linguagens que constituem o *latin jazz* de Eddie Palmieri conformando seu estilo.

Como mencionado por Roberts (1999) em relação aos primeiros contatos entre o afro-cubano e o jazz em Nova York, surgiu um conflito entre “autenticidade” e o processo de absorção de ingredientes estrangeiros. Este processo, que no início envolveu uma quebra e a “americanização” destes ingredientes, com o tempo evoluiu no sentido de sua afirmação através de elementos importantes desta linguagem levando a preservação de sua identidade.

## 6 – CONCLUSÃO

Esta pesquisa se iniciou com o propósito de investigar o *latin jazz* de Eddie Palmieri a partir de sua composição Palmas. Através de análises foram levantados uma série de padrões, harmônicos, rítmicos, melódicos e formais onde puderam ser observadas características de um estilo musical fundamentado em duas linguagens musicais, o jazz e o afro-cubano. Notou-se na técnica de Palmieri um sólido conhecimento no uso destas linguagens levando a uma extensa variedade de recursos onde seu potencial é explorado de maneira intensa.

Observou-se que Palmas se desenvolve, em sua forma global, tendo como referência a forma do afro-cubano (*son*). Esta forma se dividida em 3 seções que em Palmas foram organizadas da seguinte maneira:

- ✓ 1º seção, *El cuerpo del numero* – introdução, tema na forma AABA seguida de improvisações dos instrumentos de sopro e piano.
- ✓ 2º seção, *Montuno* – cadência cíclica com improvisação das congas seguido pelo *mambo* (intervenção da seção de sopros) e improvisação do trompete.
- ✓ 3º seção, Coda – retomada do tema (parte A) e final harmônico estendido.

### O jazz

Encontram-se aspectos harmônicos da linguagem do jazz como, por exemplo, o emprego de cadências tonais características, sequências harmônicas, dominantes estendidas, dominantes secundárias. Nota-se também elementos do jazz modal através do emprego de cadências características e da sonoridade *quartal*, resultado de uma forte influência da música de McCoy Tyner sobre Palmieri. Esses elementos se desenvolvem dentro forma *standard* AABA.

O trabalho desenvolvido com as vozes dos instrumentos de sopro indica a exploração de elementos tradicionais do jazz ao lado de elementos harmônicos contemporâneos como tensões peculiares na composição dos blocos. Tendo em vista que apenas três instrumentos compõem a seção de sopros o procedimento adotado por Palmieri se apoiou constantemente na posição

cerrada quanto a abertura das vozes criando uma sonoridade de caráter intenso.

Foram observados elementos de timbre, dinâmica e textura através dos instrumentos de sopro que remete à sonoridade do estilo *big band*, influência histórica no desenvolvimento do *latin jazz*. Os instrumentos de sopro também colaboram através das improvisações trazendo elementos que revelam forte acento no idioma jazzístico como, por exemplo, fórmulas melódicas ou *patterns* em determinados contextos harmônicos, a exploração de motivos melódicos sobre modos, o emprego de uma “coloração” blues no discurso da improvisação.

Elementos que caracterizam um jazz mais contemporâneo (Siron, 2004) são encontrados na primeira seção de Palmas. Este caráter se expressa através da coexistência da harmonia tonal com a harmonia modal e da poli-tonalidade. Observa-se um sistema harmônico onde os elementos que o compõem se comportam com muita liberdade em relação ao seu centro tonal.

## O afro-cubano

A configuração instrumental da seção rítmica do grupo formada por instrumentos da tradição musical afro-cubana é um elemento revelador da base da linguagem que se quis empregar em Palmas. A presença da célula rítmica da clave como pano de fundo, como amálgama entre os elementos constituintes da estrutura musical de Palmas é o fio condutor que determina uma direção marcadamente pontuada por elementos rítmicos característicos. Antecipação harmônica, motivos melódicos sincopados, padrões rítmico/harmônicos, acentos e estruturas rítmicas em geral formam um conjunto de elementos que indicam que a linguagem do afro-cubano é o ponto de partida para o desenvolvimento do estilo de Palmieri. Este princípio estabelece que a relação entre as linguagens do jazz e do afro-cubano se manifesta em Palmas através de uma dinâmica determinada pelo ritmo.

A forma em Palmas se estabelece tendo como referência a forma do *son* cubano, estilo constituído de três seções que muito influenciou e ainda hoje influencia a música latina. A partir desta concepção Palmieri optou por inserir a forma AABA, forma *standard* do jazz no contexto da 1ª seção. Esta seção em Palmas se caracteriza pela forte presença de elementos da linguagem do jazz como a exposição do tema e as improvisações dos sopros e do piano mas ao mesmo tempo revela elementos que constituem a primeira seção do *son* cubano (*el cuerpo del numero*) que se caracteriza pela presença de uma introdução e a exposição de um tema.

Já a segunda seção apresenta de forma acentuada elementos da linguagem musical afro-cubana como um intenso padrão rítmico/harmônico repetitivo executado pelo piano (*montuno*) e pelo baixo (*tumbao*), uma progressão harmônica cíclica (cadência cíclica), as congas como instrumento solista, o *riff* sincopado dos instrumentos de sopro (*mambo*) intercalado pelo solo de um instrumento de sopro característico da música cubana, o trompete. Todos esses elementos caracterizam a seção que no *son* cubano é chamada *montuno*.

Palmieri valoriza detalhes e procura renovar sua execução musical quando um evento se repete trazendo riqueza e variedade ao desenvolvimento do fluxo do discurso musical em Palmas. É comum Palmieri recorrer a elementos tradicionais específicos da linguagem musical afro-cubana como, por exemplo, padrões rítmicos característicos do contrabaixo do período inicial do desenvolvimento do estilo *son* cubano em momentos pontuais que convivem ao mesmo tempo com elementos mais modernos como o emprego de recursos como o pedal ou “balanço” no final da parte B na 1ª seção. Os padrões rítmico/harmônicos de acompanhamento executados por Palmieri ao piano durante a peça, os *montunos*, têm forte referência na tradição musical afro-cubana.

Por fim, os músicos demonstram sólido conhecimento num ambiente onde as linguagens são bem estruturadas. Vários procedimentos são fiéis a um rigor decorrente de muito preparo, exercício e respeito a estas tradições o que os leva a atuar com plena consciência na maneira de executar e realizar a música. Faz parte do aprendizado destas linguagens o estímulo ao conhecimento, seu domínio técnico assim como o domínio técnico do instrumento.

### Considerações finais

Eddie Palmieri é norte-americano de origem caribenha, nascido em Nova York. Seu estilo aproxima de maneira intensa duas linguagens afro-americanas, a música cubana e o jazz. Sua abordagem do *latin jazz* valoriza a linguagem rítmica e percussiva que marca e distingue a música afro-cubana. Ao contrário de alguns exemplos históricos descritos nesta pesquisa em seu estilo a linguagem musical afro-cubana não se dilui na relação com os elementos do jazz mas é seu ponto de partida.

O estilo de Eddie Palmieri é o resultado da composição dos elementos destas linguagens. Sua concepção musical se apoia numa tradição da música latina caracterizada por uma livre

combinação de formas, a improvisação ou “*descargas*” (*jam sections*) e o virtuosismo instrumental (Quintero Rivera, 1998).

Esta abordagem conceitual de Palmieri tem como referência uma concepção sobre o *latin jazz* iniciada nos anos 1940 pela orquestra de Machito (Roberts, 1999) que tem como ponto de partida elementos da tradição musical afro-cubana. No entanto Machito atuava num universo mais ligado ao entretenimento, a música de dança e cantada, a música Palmas de Palmieri à um universo da música instrumental ligado o jazz.

Observou-se em Palmas um nítido contraste entre as linguagens do afro-cubano e do jazz, resultado da maneira como Palmieri manipula seus ingredientes. Este contraste é reflexo do conflito que surge do encontro entre estas linguagens e caracteriza o que Piedade (2003) chamou de “Fricção de Musicalidades”.

A concepção musical de Palmieri, como aponta Quintero Rivera (1998), baseia-se numa maneira de fazer música que promove uma integração variada de timbres, sem hierarquia, onde todas as vozes são valorizadas aproveitando a riqueza instrumental destas tradições. Uma concepção que estimula a pluralidade virtuosística e se expressa através de timbres habitualmente valorizados pela modernidade “ocidental” como o piano ou o trompete mas ao mesmo tempo coloca a percussão, que comumente ocupa um lugar subvalorizado nesta hierarquia, numa linha frontal, destacando sua real importância no desenvolvimento musical.

Já nos anos 1960 Palmieri foi protagonista numa “revolução” que reconfigurou a sonoridade da música latina em Nova York dando voz a uma comunidade socialmente marginalizada. Palmieri tem origem caribenha mas nasceu e cresceu em Nova York sendo exposto durante muito tempo ao jazz. O caráter dual de seu estilo tem origem nesta condição a qual foi exposto, a cultura musical caribenha de sua comunidade com forte influência da música afro-cubana e, ao mesmo tempo a cultura musical local, o jazz.

Hargreaves (2002) aponta que a música fornece um impulso vital para a interação humana, é um meio pelo qual o ser humano compartilha emoções e significados, é um elemento de identidade seja no plano pessoal ou enquanto grupo social e tem o poder de comunicar que pertencemos a um grupo específico. Compositores e performers como Eddie Palmieri usam sua música para expressar suas próprias e distintas visões de mundo e ao mesmo tempo, refletem o comportamento de um grupo social.

A comunidade latina é a base e fonte da identidade desse grupo, num primeiro momento nutriu e forneceu os parâmetros musicais e valores para sua memória e personalidade cultural que formam um sistema musical/simbólico, uma musicalidade. A partir de um determinado momento observa-se uma inversão neste processo em que Palmieri é quem traz de volta à música/cultura/comunidade latina esses mesmos elementos, mas a partir de uma nova perspectiva em que valores e sentimentos são resinificados, renovados e revigorados, reafirmando a identidade dessa comunidade junto à sociedade, fazendo ecoar um novo perfil deste grupo social.

Eddie Palmieri traz em seu trabalho um caráter renovador e colabora com o fortalecimento da identidade de sua comunidade. A base dessa colaboração inovadora se encontra no profundo conhecimento sobre as tradições da linguagem de sua música o que proporciona a Palmieri grande liberdade para inovar. Ao inovar demonstra um rebuscado controle das expectativas musicais do público/comunidade.

Sua música valoriza a heterogeneidade de timbres sugerindo novas concepções de sociabilidade, trazendo consigo “a utopia de uma democracia que incorpora o respeito às diferenças” (Quintero Rivera, 1998, pg. 84).

A importância da originalidade de sua obra se evidencia quando se leva em consideração o alcance abrangente de sua música. Palmieri transforma uma identidade local em universal provocando um impacto que alcança também os ouvintes e amantes da música latina em geral, fazendo sua música reverberar além das fronteiras de sua comunidade.



## 7 – BIBLIOGRAFIA

Almada, Carlos.: Arranjo. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2000.

Anger-Weller, Jo: Cles pour l'harmonie – à l'usage de l'analyse, l'improvisation, la composition. Paris: Ed. Henry Lemoine, 1990.

Bailey, Derek: Improvisation, its nature and practice in music, England Ashbourne: Da Capo Press, 1993.

Baker, David: Jazz Improvisation. New Albany: Aebersold, 1992.

Balen, Noel: Histoire du Negro spiritual et du Gospel: Fayard, 2001.

Balen, Noel: L'Odyssée du jazz: Éditions Liana Levi, 2003.

Bastos, M R J: A “origem do samba” como invenção do Brasil (por que as canções tem música?), 1996. Disponível em:

[http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_31/rbcs31\\_09.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_31/rbcs31_09.htm)

Acesso em 15/01/13

Berliner, Paul. Thinking in jazz : the infinite art of improvisation. Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

Berrios-Miranda, Marisol: Salsa music as expressive liberation. The City University of New York. Centro de estudios Puertorriqueños, New York, 2004, pp. 158-173.

Boggs, Vernon W.: salsiology: afro cuban music and the evolution of salsa in new York city. New York: Excelcior Music Publishing Co., 1992.

Canclini, Nestor Garcia, 2003: Noticias recientes sobre la hibridación . Disponível em:

<http://www.sibetrans.com/trans/a209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>.

Acesso em: 23 de junho de 2011.

Carpentier, Alejo: *la musica en Cuba*. Havana: Letras Cubanas, 1979.

Carp, David M.. *Salsa Symbiosis: Barry Rogers, Eddie Palmieri's chief collaborator in the making of La Perfecta* (2004). Disponível em:

<http://web.a.ebscohost.com/abstract?direct=true&profile=ehost&scope=site&authtype=crawler&jnl=15386279&AN=15036570&h=Lzg6tXIJAYQi0YNfOScMIdBnsXcOdq2JzfNimRlm9DI9%2fCaP8EzNMgg3r5AP15PbO3%2byBFRRBzp1K8tttHiPkg%3d%3d&crl=c>

Acesso em 09 de julho de 2011.

Castro, Ruy: *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Chenu, Bruno: *Le grand livre des Negro Spirituals*. Paris: Bayard, 2000.

Ferguson, Eric: *Afrocuban son trumpet in the septeto period: performance practices and historical context*, 2009. Tese de mestrado. Disponível em:

<http://bluecupmusic.com/x/educationdownloads/Son%20Trumpet%20In%20The%20Septeto%20Period.pdf>

Acesso em 05 de maio de 2011.

Freitas, Sergio Paulo R.: *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese de doutorado, 2010.

Freitas, Sergio Paulo R.: *Espécies de oitavas: Usos e significados do termo “modo” em diferentes práticas teórico/musicais*, Unicamp. Disponível em:

<http://scholar.google.com.br/scholar?q=ESP%C3%89CIES+DE+OITAVAS%3A+USOS+E+SIGNIFICADOS+DO+TERMO+%E2%80%9CMODO%E2%80%9D+EM+DIFERENTES+PR%C3>

[%81TICAS+TE%3%93RICO%21MUSICAIS+S%3%A9rgio+Paulo+Ribeiro+de+Freitas+-+UNICAMP&btnG=&hl=en&as\\_sdt=0%2C5](#)

Acesso em 30/06/2014.

Gerard C. with Sheller, Marty: salsa: the rhythm of latin jazz. New Hampshire: White Cliffs Media, 1998.

Gillespie D. with Fraser, Al: to be, or not . . . to bop. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2009.

Guest, I.: Harmonia Método Prático vols. 1 e 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

Guest, I.: Arranjo, método prático Vol. I: incluindo revisão dos elementos da música. Editado por Almir Chediak. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

Guest, I.: Arranjo, método prático Vol. II: incluindo linguagem harmônica da música popular. Editado por Almir Chediak. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

Guest, I.: Arranjo, método prático Vol. III: incluindo técnicas especiais de sonoridade orquestral. Editado por Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, 3ª edição.

Hargreaves, D / Miell, D. / Macdonald, R. What Are Musical Identities, And Why Are They Important?, 2002. Disponível em:

[http://scholar.google.com.br/scholar?hl=en&q=Hargreaves%2C+D+%2F+Miell%2C+D.+%2F+Macdonald%2C+R.+What+Are+Musical+Identities%2C+And+Why+Are+They+Important%3F%2C+2002&btnG=&as\\_sdt=1%2C5&as\\_sdtp=](http://scholar.google.com.br/scholar?hl=en&q=Hargreaves%2C+D+%2F+Miell%2C+D.+%2F+Macdonald%2C+R.+What+Are+Musical+Identities%2C+And+Why+Are+They+Important%3F%2C+2002&btnG=&as_sdt=1%2C5&as_sdtp=)

Acesso em 03/05/2012.

Holanda, Aurélio B.: Dicionário Aurélio online, 2008-2014. Disponível em:

<http://www.dicionariodoaurelio.com/>

Acesso em 15/02/2013.

Keil, C. e Feld, S: Music Grooves: Arizona: Fenestra Books, 2005.

Kubik, G.: Theory of african music vol. 1. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Levine, M.: Le livre de la theorie du jazz. California: Advanced Music, 1997.

Leymarie, Isabelle: latin jazz. Paris: Buchet/Chastel, 2003.

Mauléon, Rebeca: Salsa Guidebook - For Piano and Ensemble. Petaluma, Ca: Sher Music, 1993.

Malabe F. E Weiner B: Afro-Cuban Rhythms for drumset. NY: Manhattan Music Inc., 1990.

Meyer, Leonard B.. Emotion and Meaning in Music". Chicago: The University of Chicago Press, (1956).

Meyer, Leonard B.. Style and Music:Theory, Histoty, and Ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

Monson, I: Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction: University of Chicago Press, 1996.

New Grove Dictionary of Jazz in Two Volumes, The. London: Macmillan Press Limited, 1988.

Nketia, J. H. Kwabena: The Music of Africa. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1974.

Oliveira Pinto, Tiago de: As Cores do Som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP. São Paulo, 22-23: 87-109, 1999/2000/2001.

Ortiz, Fernando: contrapunteo cubano del tabaco y el azucar. Barcelona: Ariel, 1973.

Ortiz, Fernando: la musica afro-cubana. Madrid: Ed. Jucar, 1974.

Ortiz, Fernando: Los Negros Brujos. Miami: Ed. Universal, 1973.

Ortiz, Renato: Globalização: notas sobre um debate, 2009, p. 231-254. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/se/v24n1/a10v24n1.pdf>.

Acesso em: 26 de junho de 2011.

Persichetti Vincent: Armonia del Siglo XX. Madrid: Real Musical, 1985.

Piedade, A. Tadeu: Jazz brasileiro e fricção de musicalidades, 2003. Disponível em:

[http://www.academia.edu/5253225/Jazz Brasileiro e Friccao de Musicalidades 2003 -  
\\_versao em portugues nao publicada](http://www.academia.edu/5253225/Jazz_Brasileiro_e_Friccao_de_Musicalidades_2003_-_versao_em_portugues_nao_publicada)

Acesso em 07/05/2012.

Piedade, A., C.: Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. UDESC, Florianópolis, SC. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/pm/n23/n23a12.pdf>

Acesso em 06/06/2011.

Quintero Rivera, Angel: Salsa, Sabor y Control. San Juan: Siglo XXI, 1998.

Roberts, John Storm: the latin tinge: the impact of latin american music on the united states. New York: Oxford University Press, 1999.

Quintero Rivera, Angel - Salsa, identidade y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo (2002). Disponível em:

[http://scholar.google.com.br/scholar?hl=ptBR&q=Trans+6+%282002%29+Revista+Transcultural+de+M%C3%BAAsica+Salsa%2C+identidade+y+globalizaci%C3%B3n.++Redefiniciones+caribe%C3%B1as+a+las+geograf%C3%ADas+y+el+tiempo&btnG=Pesquisar&lr=&as\\_ylo=&as\\_vis=](http://scholar.google.com.br/scholar?hl=ptBR&q=Trans+6+%282002%29+Revista+Transcultural+de+M%C3%BAAsica+Salsa%2C+identidade+y+globalizaci%C3%B3n.++Redefiniciones+caribe%C3%B1as+a+las+geograf%C3%ADas+y+el+tiempo&btnG=Pesquisar&lr=&as_ylo=&as_vis=0)

[0](#) Acesso em: 21/05/2011.

Quintero Rivera, Angel: *Cuerpo y cultura: las músicas y la subversión del baile*. San Juan: Iberoamericana/Vervuert, 2009.

Roberts, John Storm: *the latin tinge: the impact of latin american music on the united states*. New York: Oxford University Press, 1999.

Rondón, César M.: *the book of salsa: a chronicle of urban music from the caribbean to new York city*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2008.

Sandroni, Carlos: *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ed.: Ed. UFRJ, 2001.

Singer, Roberta L. / MARTÍNEZ, Elena - *A South Bronx Latin Music Tale*. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/377/37716113.pdf>  
Acesso em 19/08/ 2011.

Siron, Jacques: *La Partition Intérieure – Jazz, Musiques Improvisées*. Paris: Ed. Outre Mesure, 2004.

Southern, Eileen: *histoire de la musique noire americaine*. Paris: Buchet/Chastel, 1976.

Van Seters, Thomas Andrew – *Eighty-eight drums: The piano as percussion instrument in jazz (2011)*. Disponível em:  
<http://scholar.google.com.br/scholar?hl=ptBR&q=Van+Seters%2C+Thomas+Andrew%3A+Eighty+Drums%3A+The+Piano+as+Percussion+Instrument+in+Jazz%3A+Faculty+of+Music+-+University+of+Toronto%2C+2011.&btnG=&lr>  
Acesso em 11/10/2012

## **8 – ENTREVISTAS**

Ferrer, Hanser: entrevista realizada em 12/09/2011, em local de ensaio em São Paulo.

Gomez, Edsel: entrevista realizada em 23/12/2012, entre São Paulo e Nova York, via Skype.

Gonzalez, Fernando: entrevista realizada em 05/11/2011, em local de ensaio em São Paulo.

Bandera, Pedro: entrevista realizada em 03/05/2013, em local de ensaio em São Paulo.



## 9 – DISCOGRAFIA

Cachao: Master Sessions Vol. 1, Sony 1994

Cachao: Cuba Linda, EMI Latin 2000

Celia Cruz: Homenaje a Los Santos com La Sonora Matancera, Seeco 1965

Dizzy Gillespie and his Big Band in Concert feat. Chano Pozo, GNP Crescendo 1948

Eddie Palmieri: La Perfecta, Alegre 1962

Eddie Palmieri: Azucar Pa'Ti, Tico 1965

Eddie Palmieri: El Sonido Nuevo, Verve 1966

Eddie Palmieri: Bamboleate, Tico 1967

Eddie Palmieri: Live at Sing Sing (vols. 1 e 2), Tico 1972

Eddie PALmieri: The Sun of Latin Music, Coco 1974

Eddie PALmieri: Palo P'a Rumba, Latin Music 1984

Eddie Palmieri: La Verdad, Sonido Inc. 1987

Eddie Palmieri: Palmas, Elektra/Nonesuch 1994

Eddie Palmieri: Arete, Tropijazz 1995

Eddie Palmieri: Vortex, Tropijazz 1996

Eddie Palmieri: Listen Here, Concord 2005

Eddie Palmieri: Simpatico, Artist Share 2006

Lazaro Ros (ritmos e cantos dos orixás, 3 vols.) – item da coleção do pesquisador

Los Muñequitos de Matanzas: Guaguancó - Con Papin Y Sus Rumberos, Antilla

Los Muñequitos de Matanzas: Rumba Abierta WS Latino 1958, reissued 1999

Los Muñequitos de Matanzas: Congo Yambumba, Qbadisc Records 1994

Los Muñequitos de Matanzas: Oyelos De Nuevo, Qbadisc Records 1994

Los Muñequitos de Matanzas: Vacunao, Qbadisc Records 1995

Los Muñequitos de Matanzas: Ito Iban Echu - Yoruba Sacred Music of Cuba, Qbadisc Records 1996

Los Papines: Papines, Artex 1993

Los Papines: Rumba Sin Alarde, Egrem 1994

Los Papines: Tambores Cubanos, Egrem 1994

Machito and his Afro Cubans – item da coleção do pesquisador



## **10 – VÍDEOS**

Calle 54: dir Fernando Trueva (2005)

Our Latin Thing: Fania (1972)

Salsa: Fania All Stars (1976)

Yo soy Del son a La salsa: RMM Filmworks (1996)





# Caravan

Music by Duke Ellington

The musical score for 'Caravan' is presented in a single system with 12 staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score begins with a  $C^7$  chord and continues with a series of melodic lines. The chords are:  $C^7$  (measures 1-4),  $C^7$  (measures 5-8),  $C^7$  (measures 9-12),  $Fm^6$  (measures 13-16),  $F^9$  (measures 17-20),  $Bb^9$  (measures 21-24),  $Eb^7$  (measures 25-28),  $Ab^6$  (measures 29-32),  $C^7$  (measures 33-36),  $C^7$  (measures 37-40),  $C^7$  (measures 41-44), and  $Fm^6$  (measures 45-48). The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

C – Manteca

13 **Mambo** ♩ = ± 114  
 (2-3 Clave)  
**Manteca** John Birks "Dizzy" Gillespie  
 Walter "Gil" Fuller  
 Luciano "Chano" Pozo Gonzales

**Intro** (dr. tom toms) NC. 2  
 (bs.)

**A** (Trp. solo begins after 1 or 2 x's)  
 (saxes, octaves) B<sup>b</sup>7  
 (bs. & trbs.) (bs. etc.)

(saxes) B<sup>b</sup>7 (trbs.)  
 (Vamp till cue) 2

**On cue** 2  
 ff (tutti, top note) B<sup>b</sup>13 A<sup>b</sup>13 B<sup>b</sup>13  
 (tutti) (bs.) (+ trbs.)

**B** (saxes, octs.) (brass, top note) (saxes, octs.) (brass, top note)  
 B<sup>b</sup>9 (B<sup>b</sup>13) A<sup>b</sup>13 B<sup>b</sup>9 (B<sup>b</sup>13) A<sup>b</sup>13  
 (bs.) opt. 8va

(saxes, octs.) (brass, top note) (all horns) (D<sup>b</sup>9(11)) G<sup>b</sup>MA<sup>9</sup> BMA<sup>9</sup>  
 B<sup>b</sup>9 (B<sup>b</sup>13) A<sup>b</sup>13 B<sup>b</sup>13(11) A<sup>b</sup>13(11) G<sup>b</sup>MA<sup>9</sup> BMA<sup>9</sup> F7(9) 1 & 2

**C** A<sup>b</sup>Mi<sup>9</sup> D<sup>b</sup>13(9) G<sup>b</sup>MA<sup>9</sup> B<sup>9</sup>(11) B<sup>b</sup>9  
 (solo, or saxes)

©1948 (renewed) by Consolidated Music Publishers, a division of Music Sales Corp. International Copyright Secured All Rights Reserved. Reprinted by Permission

E<sup>b</sup>9 A<sup>b</sup>MA<sup>9</sup> A<sup>b</sup>MI<sup>9</sup> D<sup>b</sup>7(+9)

(Solo) G<sup>b</sup>MA<sup>9</sup> F<sup>#</sup>MI<sup>7(9)</sup> B<sup>7(+9)</sup> F<sup>MI</sup>7(9) B<sup>b</sup>7(+9) C<sup>MI</sup>7(9) F<sup>7(+9)</sup> (end solo)

D.S. al Coda One (⊕<sup>1</sup>) (no repeat)

⊕<sup>1</sup> D (4x's) opt. 8va

*mf* (saxes, octs.) B<sup>b</sup>7 (bs. + tbns.)

*fff* (tutti, top note) B<sup>b</sup>13(+11) A<sup>b</sup>13(+11) G<sup>b</sup>MA<sup>9</sup> B<sup>MA</sup>9 B<sup>b</sup>13(+11) (G<sup>b</sup>MA<sup>9</sup> B<sup>MA</sup>9) B<sup>MA</sup>9(+11)

(Solos) (Latin or Jazz 4)

E B<sup>b</sup>13 G<sup>7</sup> C<sup>MI</sup>7 F<sup>7</sup> D<sup>MI</sup>7 G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>MI<sup>7</sup> A<sup>b</sup>9

(1st x)

1 D<sup>MI</sup>7 G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> 2 B<sup>b</sup>F F<sup>7(+9)</sup> B<sup>b</sup>6 F A<sup>b</sup>MI<sup>9</sup> D<sup>b</sup>7(+9)

G<sup>b</sup>MA<sup>9</sup> B<sup>9(+11)</sup> B<sup>b</sup>9 E<sup>b</sup>9 A<sup>b</sup>MA<sup>9</sup>

A<sup>b</sup>MI<sup>9</sup> D<sup>b</sup>7(+9) G<sup>b</sup>MA<sup>9</sup> F<sup>#</sup>MI<sup>7(9)</sup> B<sup>7(+9)</sup> F<sup>MI</sup>7(9) B<sup>b</sup>7(+9)

Till cue C<sup>MI</sup>7(9) F<sup>7(+9)</sup> B<sup>b</sup>7 On cue, last solo C<sup>MI</sup>7(9) F<sup>7(+9)</sup>

16

Solo on E<sup>b</sup>, E<sup>2</sup>F. Last solo take On cue ending D.S. al Coda Two (⊕<sup>2</sup>) (no repeat)

⊕<sup>2</sup> B<sup>b</sup>7 (gradually add "Intro" figures and/or solo) (bs.) 2 Vamp till cue

On cue opt. 8va

(tutti, top note) B<sup>b</sup>13(+11) A<sup>b</sup>13(+11) G<sup>b</sup>MA<sup>9</sup> B<sup>MA</sup>9 B<sup>b</sup>13(+11) (G<sup>b</sup>MA<sup>9</sup> B<sup>MA</sup>9) B<sup>MA</sup>9(+11) (perc. fill) B<sup>b</sup>13(+11) E<sup>b</sup>9(+11) (solo fill)

Chords in parentheses are alternate chords. This chart is compiled from several recorded versions.

D – Palmas leadsheet

# Palmas leadsheet

 =190

1 INTRO



5



Dm                  Dm                  Dm                  Dm G<sup>7</sup>

9 (A)



C<sup>7</sup>                  C<sup>7</sup>                  C<sup>7</sup>                  C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

13



Dm                  Dm                  Dm                  Dm

17



B<sup>b7</sup> A<sup>7(b5)</sup> D<sup>m</sup> D<sup>m</sup>

21

D<sup>m</sup> D<sup>m</sup> G<sup>m7</sup> G<sup>b7</sup>

25

F<sup>6</sup> F<sup>6</sup> F<sup>m7</sup>

29

E<sup>7</sup> F<sup>#m7</sup> B<sup>7</sup>

32

E<sup>m7</sup> A<sup>7</sup> E<sup>b7m</sup>

35

38  $A^{\flat 7}$   $D^9$   $C^9$   $D^9$   $C_m^{11}$

42  $(A^{\flat}) D_m$   $D_m$   $D_m$

46  $D_m$   $G^7$   $C^7$   $C^7$   $C^7$

50  $C^7$   $A^7$   $D_m$   $D_m$   $D_m$

54  $D_m$   $B^{\flat 7}$   $A^7$   $D_m$

$D_m$  improvisações sobre o tema na forma AABA

58

segue improvisação para a 2ª seção, improvisação das congas

61



impro conga

Dm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

63 NX



mambo

Dm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

67



Dm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

71



impro trompete

Dm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

75



Dm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

79



mambo

Dm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

83

Dm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

87

Dm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

91

reexposição do A

(A<sup>7</sup>) Dm Dm Dm Dm G<sup>7</sup>

95

C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

99

103

Dm Dm Dm Dm

107

B<sup>b7</sup> A<sup>7</sup> Dm Dm

111

B<sup>b7</sup> A<sup>7</sup> Dm Dm

115

B<sup>b7</sup> A<sup>7</sup> A<sup>b7</sup>

118

G<sup>7</sup> G<sup>b7</sup> G<sup>7</sup> A<sup>b7</sup> A<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> C<sup>7</sup> D<sup>b7</sup> D<sup>7</sup>

122

E<sup>b</sup>7 E7

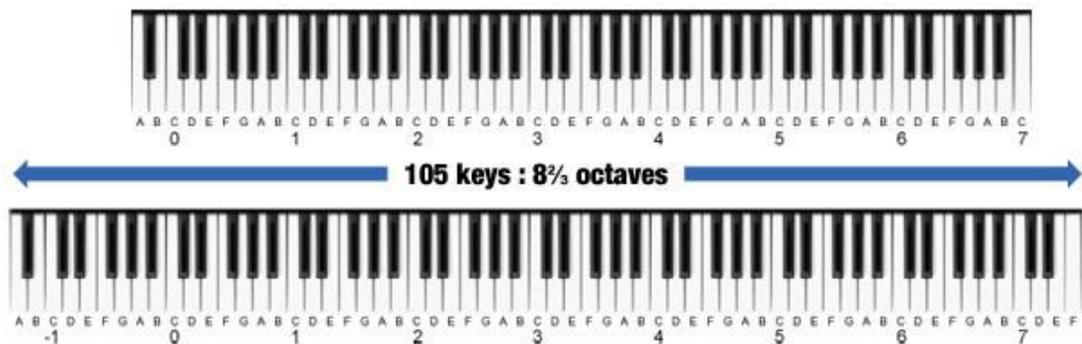
Dm

126

*rall . . . . . Fim*

E - Referência para o alcance\* das notas usadas em Palmas (Guest, 2009, p. 73).

\* O C3 é o Dó central do piano



The musical notation is in 4/4 time. The bass clef contains notes for D1, L1, D2, L2, D3, L3, D4, L4, D5, and L5. The treble clef contains notes for D3, L3, D4, L4, D5, and L5. The notes are represented by circles with stems, and the labels are written below the bass clef.

DÓ 1    LÁ 1    DÓ 2    LÁ 2    DÓ 3    LÁ 3    DÓ 4    LÁ 4    DÓ 5    LÁ 5

F – I got rhythm (standard)

10

CD

1: SPLIT TRACK/MELODY

2: FULL STEREO TRACK

# I GOT RHYTHM

MUSIC AND LYRICS BY GEORGE GERSHWIN  
AND IRA GERSHWIN

C VERSION MED. SWING

Chords: B<sup>b</sup>6, G<sub>m</sub>1<sup>7</sup>, C<sub>m</sub>1<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, D<sub>m</sub>1<sup>7</sup>, D<sup>b</sup>0<sup>7</sup>, C<sub>m</sub>1<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>6, B<sup>b</sup>7/D, E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>7, F<sup>7</sup>SUS, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>6, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>6, D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>6, G<sub>m</sub>1<sup>7</sup>, C<sub>m</sub>1<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, D<sub>m</sub>1<sup>7</sup>, D<sup>b</sup>0<sup>7</sup>, C<sub>m</sub>1<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>6, B<sup>b</sup>7/D, E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>7 TO CODA, F<sup>7</sup>SUS, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>6, SOLO, B<sup>b</sup>6, G<sub>m</sub>1<sup>7</sup>, C<sub>m</sub>1<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, D<sub>m</sub>1<sup>7</sup>, D<sup>b</sup>0<sup>7</sup>, C<sub>m</sub>1<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>6, B<sup>b</sup>7/D, E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>7, F<sup>7</sup>SUS, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>6, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>6

Dynamics: *mf*

© 1930 WB MUSIC CORP. (Renewed)  
This arrangement © 2006 WB MUSIC CORP.  
All Rights Reserved. Used by Permission

G – Jordu (original)

www.notomania.ru

245.

- DUKE JORDAN

(MED. UP JAZZ)

JORDU

Handwritten musical notation for the first system of 'Jordu'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with a quarter rest, followed by notes corresponding to the chords D7, G7, and C-.

Handwritten musical notation for the second system of 'Jordu'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass staff contains a bass line with notes corresponding to the chords F7, Bb7, Eb7, D7, G7, and C-.

Handwritten musical notation for the third system of 'Jordu', featuring first and second endings. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. The bass staff contains notes corresponding to the chords Ab7 and G7.

Handwritten musical notation for the fourth system of 'Jordu'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The bass staff contains notes corresponding to the chords G7, C7, F7, Bb7, Eb7, Ab7, and D7.

Handwritten musical notation for the fifth system of 'Jordu'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The bass staff contains notes corresponding to the chords F7, Bb7, Eb7, Ab7, D7, Gb7, and G7.

Handwritten musical notation for the sixth system of 'Jordu'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a quarter rest and a dotted quarter note. The bass staff contains notes corresponding to the chords Ab7, G7, and C-. The system ends with 'FINE' and '(FORM: AABA)'.



I – Transcrição integral das improvisações de trompete, sax alto e trombone.

1

Impro Trompete

1 (A)

Dm Dm Dm

4

Dm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

7

C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>(b5) Dm

10

Dm Dm Dm

13

B<sup>7</sup> A<sup>7</sup>(b5) Dm

16

Dm Dm Dm

19

Dm Dm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Detailed description of the musical score: The score is for a trumpet improvisation in 4/4 time. It consists of 19 measures. The key signature has one flat (B-flat). The chords are: Dm (measures 1-3), Dm (4), Dm (5), Dm (6), G7 (7), C7 (8), C7 (9), C7 (10), A7(b5) (11), Dm (12), Dm (13), Dm (14), Dm (15), Dm (16), Dm (17), Dm (18), G7 (19), C7 (20), C7 (21). The melodic line starts with a whole note D4, followed by eighth notes, and includes a triplet in measure 10.



D C DC Dm Dm Dm  
 47

Dm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7</sup>  
 52

C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>(b5) Dm  
 55

Dm Dm Dm  
 58

B<sup>b7</sup> A<sup>7</sup>(b5) Dm  
 61

Dm Dm  
 64

*Impro Sax Alto*

(A)

Dm Dm Dm Dm G<sup>7</sup>

C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>(b5) Dm Dm Dm

Dm B<sup>7</sup> A<sup>7</sup>(b5)

Dm Dm Dm

Dm Dm Dm G<sup>7</sup>

C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

21

C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>(b5) Dm Dm Dm Dm

24

*delayed* . . . . .

B<sup>7</sup> A<sup>7</sup>(b5) Dm Dm

29

(B) G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> F<sup>6</sup>

33

F<sup>6</sup> F<sup>7</sup> E<sup>7</sup>

36

F<sup>7</sup> B<sup>7</sup> E<sup>7</sup>

39

42  $A^7$   $E^b m^7$   $A^b 7$   $Dm^7 C^7$

46 D C D C D C

49  $Dm$   $Dm$   $Dm$   $Dm$   $G^7$   $C^7$

54  $C^7$   $C^7$   $C^7$   $A(b5)^7$   $Dm$

58  $Dm$   $Dm$   $Dm$   $B^b 7$   $A(b5)^7$

63  $Dm$   $Dm$   $Dm$

*delayed . . . . .*

Impro Trombone

(A)

1

Dm Dm Dm

4

Dm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

7

C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> A(b5) Dm Dm

11

Dm Dm B<sup>b7</sup>

14

A(b5) Dm Dm

17

Dm Dm

19

Dm Dm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Detailed description: This is a musical score for an improvisation exercise on the trombone. It consists of eight staves of music in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures 1 through 19. Above the staves, chords are indicated: Dm, G<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, A(b5), B<sup>b7</sup>, and G<sup>7</sup>. The music includes various rhythmic patterns, slurs, and triplets. Measure 19 ends with a double bar line and a repeat sign.

$C^7$        $C^7$        $C^7$        $A^7(b5)$        $Dm$

22

$Dm$        $Dm$        $Dm$

26

$B^7$        $A^7(b5)$        $Dm$

29

$Dm$        $(B)Gm^7$        $G^7$

32

$F^6$        $F^6$        $Fm^7$

35

$E^7$        $F\#m^7$

38

$B^7$        $Em^7$        $A^7$

40

$E^7$        $A^7$        $Dm^7$        $C^7$

43

D C D C D C Dm

46

Dm Dm Dm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

50

C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> A(b5)<sup>7</sup> Dm

54

Dm Dm Dm

58

B<sup>b7</sup> A(b5)<sup>7</sup> Dm

61

Dm Dm

64

## **J – MÚSICAS CD (anexo)**

- 1 – La Habanera – Maria Callas/Ópera Carmen (item da coleção do autor)
- 2 – Souvenir de La Havane – Louis Moreau Gottschalk (item da coleção do autor)
- 3 – El Manicero – Don Azpiazu (item da coleção do autor 1930`)
- 4 – Palmas – Eddie Palmieri (Nonesuch Records 1994)
- 5 – Caravan – Duke Ellington (item da coleção do autor 1936)
- 6 – Tanga – Machito and his Afro-Cubans (item da coleção do autor 1949)
- 7 – Manteca – Dizzy Gillespie (RCA Victor 1947)
- 8 – La Malaguena – Stan Kenton (item da coleção do autor 1950`)
- 9 – Dime cual es – Isaac Delgado (ao vivo) (Universal Latino 2005)
- 10 – Piano na Mangueira – Tom Jobim/Chico Buarque (Sony International 1995)
- 11 – Conmigo – Eddie Palmieri (Alegre 1962)
- 12 – El sonido nuevo – Eddie Palmieri/Cal Tjader (Verve 1966)
- 13 – Chango (bembe) – Célia Cruz (item da coleção do autor)
- 14 – Mi quinto (guaguanco) – Los Papines (DEP\_Egrem)
- 15 – Oye mi tres montuno (son montuno) – Cachao (Musart – Balboa 1996)



## 12 – GLOSSÁRIO

**Afro-Cuban-Jazz** – primeiro nome dado à música que resultou do encontro de dois estilos musicais nos anos 1940 em Nova York, o jazz e o afro-cubano.

**Alegre Records** – primeira gravadora a explorar, em meados dos anos 1950, uma manifestação musical latina local, que representava a comunidade latina de Nova York.

**BeBop** – Movimento surgido nos anos 1940, que teve como figuras emblemáticas Charlie Parker, Dizzy Gillespie. Se caracteriza por andamentos rápidos e entre suas inovações introduziram o raciocínio vertical à improvisação.

**Birdland** – Clube de jazz que surgiu em Nova York no final dos anos 1940 cujo nome homenageia o saxofonista Charlie Parker.

**Caballo, a** – padrão rítmico executado pela conga no estilo musical chamado pachanga.

**Cascara** (instrumento) – nome dado as laterais dos tambores dos timbales.

**Cascara** (padrão rítmico) – padrão rítmico executado na lateral dos tambores dos timbales.

**Cha cha cha** – estilo rítmico derivado de um velho estilo cubano, o danzón-mambo. Criado pelo violinista Enrique Jorin que nomeou o estilo a partir do som produzido pelos pés dos dançarinos. O cha cha cha se tornou um estilo musical independente do danzón.

**Charanga** – estilo cubano cuja instrumentação consiste de uma seção rítmica (contrabaixo, timbales e guiro), cordas (de dois a quatro violinos e variações, com um cello) e uma flauta de madeira. O piano e a conga foram adicionados nos anos 1940.

**Clave** – Padrão rítmico de dois compassos que serve de base para os estilos rítmicos da salsa.

**Conga** – Tambor cubano derivado de tambores africanos. Também conhecido como tumbadora é feito de um cilindro oco de madeira ou *fiberglass* coberto couro ou material sintético.

**Conjunto** – Grupo musical que surgiu nos anos 1940 derivado do septeto cuja instrumentação consiste em contrabaixo, violão, tres cubano, bongos, três vocalistas (que tocam percussão de mão como maracas e claves), e de dois a quatro trompetes. O piano e a tumbadora foram adicionados pelo legendário tresero (tocador de tres) Arsenio Rodriguez.

**Cubop** – nome dado a um estilo musical instrumental que surgiu na década de 1940, fruto da mistura de influências entre o jazz e a música afro-cubana. Tem como seu mentor o trompetista Dizzie Gillespie.

**Descarga** – uma *jam section*, assim como a execução de uma música de forma improvisada.

**Fania Records** – gravadora que surgiu no início dos anos 1960 especializada em música latina. Responsável pela propagação do termo salsa ligando este nome a música latina através da divulgação do trabalho de seus artistas.

**Guaguanco** – um estilo de rumba cubana. Apresenta uma complexidade polirrítmica e em sua apresentação tradicional é dançada por um casal.

**Habanera** – precursor de formas e estilos musicais cubanos como o danzón. Estilo derivado de um ritmo originariamente francês chamado contradance.

**Harmonia Modal** – se caracteriza pela ausência de movimentos harmônicos e pela utilização de modos. Sua nota característica é indispensável.

**Jam Session** – reunião de músicos durante a qual cada um toca de maneira livre e espontânea, improvisam.

**Latin Jazz** – nome dado à música que resultou do encontro de dois estilos nos anos 1940, o jazz e o afro-cubano.

**Mambo** (estilo) – estilo de dança desenvolvido nos anos 1940 e 1950 com vários elementos de instrumentação e harmonia norte-americanas e com elementos do *son* cubano.

**Mambo** (Seção) – nome que se dá a intervenção instrumental na segunda seção de uma peça (montuno) num arranjo de salsa.

**Marcha** – padrão rítmico repetitivo executado pelas tumbadoras ou congas, também conhecido como tumbao.

**Martillo** – padrão rítmico repetitivo executado pelos bongos.

**Montuno** (piano) – padrão rítmico harmônico executado pelo piano e pelo *tres* cubano na música afro-cubana.

**Montuno** (seção) – segunda seção no *son* cubano. Apresenta intervenções do coro e *pregón* (improvisação do cantor) assim como intervenções instrumentais como o mambo e solos.

**Pachanga** – estilo rítmico e de dança muito popular nos anos 1950 em Nova York, oriundo da instrumentação da charanga (estilo cubano).

**Padrão Rítmico Aditivo** – aquele cuja duração dos valores de algumas notas pode se estender além da divisão regular no fluxo temporal formando padrões rítmicos de caráter irregular. Este é o padrão rítmico que caracteriza a música africana.

**Padrão Rítmico Divisível** – aquele que se articula no fluxo temporal através de subdivisões regulares, formando padrões rítmicos regulares.

**Palladium Balroom** – clube noturno de dança dos anos 1940 de Nova York que ficou conhecido por ter sido o local de nascimento do estilo musical nomeado em princípio de afro-cuban-jazz. Local onde se apresentavam nomes como Machito, Tito Rodriguez e Tito Puente.

**Pulso Elementar** – pulso que constitui a base, o fundo global do fluxo temporal que transcorre “ad infinitum” numa peça musical na tradição africana.

**Harmonia Quartal** – se refere a uma sonoridade produzida por acordes formados em estrutura de superposição de intervalo de quartas.

**Riff** – frase melódica ou rítmica que vem pontuar uma música repetidamente.

**Rumba** – forma musical do folclore cubano que se expressa através de tambores, dança e canto contendo raízes africanas e espanholas. Três estilos de rumba são os mais conhecidos: yambú, guaguancó e columbia.

**Salsa** – Manifestação musical nascida na comunidade latina de Nova York com base na música popular cubana, especificamente no estilo *son*, com influência do jazz.

**Septeto** – estilo de instrumentação formado por volta de 1927 pelo *Septeto Nacional* o qual consistia na adição do trompete ao sexteto.

**Sexteto** – estilo de instrumentação fundado em 1920 pelo *Sexteto Habanero* formado pelos seguintes instrumentos: três, violão, contrabaixo, bongos, maracas e claves.

**Son** – Estilo musical popular cubano que começa a tomar forma na segunda metade do século XIX combinando elementos vindos da Espanha e da África. É considerado como o estilo básico através do qual se desenvolveu a salsa.

**Standards** – peças musicais originalmente pertencentes ao repertório popular norte-americano que por terem sido muito tocadas e gravadas por músicos de jazz se tornaram clássicos do repertório jazzístico.

**Tango** – Dança de origem argentina do início do século XX. Seu ritmo foi influenciado pela habanera cubana e pela milonga argentina.

**Time Lime** – padrão rítmico que se destaca em meio a uma polirritmia. Uma linha rítmica que exterioriza o pulso básico ou fundo métrico de uma peça musical na tradição musical africana.

**Tumbao** (baixo) – padrão rítmico/harmônico repetitivo executado pelo baixo na música popular cubana.

**Tumbao** (conga) – padrão rítmico repetitivo executado pelas tumbadoras ou congas, também conhecido como marcha.

**Voicing** – maneira de distribuir as notas da harmonia através de instrumentos ou vozes.