



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
CURSO DE MÚSICA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**OS “NOVOS RITMOS” DE DON ELLIS:
CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS E
PERCEPTIVAS**

LEANDRO GUMBOSKI

FLORIANÓPOLIS, 2014

LEANDRO GUMBOSKI

**OS “NOVOS RITMOS” DE DON ELLIS:
CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS E PERCEPTIVAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração Musicologia-Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini

**FLORIANÓPOLIS
2014**

G974n Gumboski, Leandro
Os "novos ritmos" de Don Ellis: considerações
analíticas e perceptivas/ Leandro Gumboski. - 2014.
244 p. : Il. ; 21 cm

Orientador: Prof. Dr. Luigi Antonio Monteiro Lobato
Irlandini

Bibliografia: p. 191-202

Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Música, Florianópolis, 2014.

1. Jazz (*big band*). 2. Don Ellis. 3. Novos ritmos.
I. Irlandini, Luigi Antonio Monteiro Lobato. II.
Universidade do Estado de Santa Catarina. III. Título.

CDD: 781.65 - 20.ed.

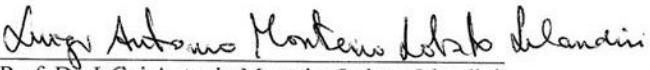
Ficha elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

LEANDRO GUMBOSKI

**OS “NOVOS RITMOS” DE DON ELLIS:
CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS E PERCEPTIVAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração Musicologia-Etnomusicologia.

Banca Examinadora

Orientador: 
Prof. Dr. Luiz Antonio Monteiro Lobato Irlandini
UESC

Membro: 
Prof. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira
USP

Membro: 
Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi
UESC

Florianópolis, 21/03/2014

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Luigi, pela confiança e dedicação com que me orientou em todas as etapas deste trabalho.

Aos meus pais, Ivo e Regina, e ao meu irmão, Marcelo, pelo apoio e incentivo que têm me dado a seguir na carreira acadêmica.

A Cieline Hitel, por estar ao meu lado em todos os momentos, apoiando, confortando e me auxiliando sempre que necessário.

Aos professores Luiz Fiaminghi e Adriana Moreira, pelas valiosas contribuições que deram a esta dissertação desde o momento da sua qualificação.

A Brav Ellis, por autorizar a publicação de todos os excertos de partituras que constam nesta dissertação, e por me enviar raros artigos de jornal sobre Don Ellis.

A Nick Di Scala, por me autorizar a utilizar nesta dissertação a sua edição da partitura de *Strawberry Soup*, e pelas importantes informações concedidas.

Ao Arquivo de Etnomusicologia da UCLA, em especial a Aaron Bittel, por organizar, digitalizar e me enviar documentos de suma importância para o desenvolvimento desta pesquisa.

À CAPES, pela bolsa concedida integralmente, sem a qual não seria possível elaborar este trabalho com a mesma dedicação.

Aos colegas do PPGMUS, em especial a Cristiane Müller e a Adenor Leonardo Terra, pelo companheirismo e parceria.

A todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente com o desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

GUMBOSKI, Leandro. **Os “novos ritmos” de Don Ellis**: considerações analíticas e perceptivas. 2014. 205 p. Dissertação (Mestrado em Música – Área: Musicologia-Etnomusicologia). Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Música, Florianópolis, 2014.

As peças para *big band* do compositor e trompetista de jazz Don Ellis (1934-1978) constituem o tema central desta dissertação. O trabalho composicional de Ellis foi acompanhado de uma atuação como professor em diferentes contextos e como crítico das abordagens amétricas do *free jazz*. Em função do direcionamento dado pelo próprio compositor em suas produções, as estruturas metro-rítmicas das referidas peças recebem maior atenção nas análises feitas ao longo deste trabalho. Tais análises atentam para o projeto estético de Ellis, que enfatiza a percepção auditiva de complexidades rítmicas denominadas, por ele, os “novos ritmos”. Tendo como principal objetivo observar a consolidação do seu projeto estético, os referenciais das análises realizadas nesta dissertação fundamentam-se em aspectos psicológicos do metro musical, entendendo-o como um fenômeno fundamentalmente da percepção auditiva. O principal alicerce teórico é o conceito de dissonância métrica conforme desenvolvido por Harald Krebs (1987, 1999). Desse modo, este trabalho conclui que a grande característica da linguagem composicional de Ellis é a presença de variados tipos de dissonância métrica, proporcionando diferentes percursos métricos que geram para o ouvinte a sensação de movimento objetivada pelo compositor. Procura-se apresentar, assim, a relação entre a sua música e o seu projeto estético que, sustenta-se aqui, é um projeto político, onde se estabeleceu uma estratégia de crítica ao *free jazz* em favor da sua própria música para *big band*.

Palavras-chave: Don Ellis. Dissonâncias métricas. Novos ritmos. Percepção. Jazz *big band*.

ABSTRACT

GUMBOSKI, Leandro. **Don Ellis’ “new rhythms”**: analytical and perceptive considerations. 2014. 205 p. Dissertação (Mestrado em Música – Área: Musicologia-Etnomusicologia). Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Música, Florianópolis, 2014.

The core subject of this dissertation is constituted by the works for big band by trumpet player and composer Don Ellis (1934-1978). Other than composing Ellis worked as teacher in different contexts and as critic of the ametrical approaches of free jazz. Due to the orientation of the composer’s own production, the metro-rhythmic structures of such pieces receive greater analytical attention throughout this paper. Such analysis look to Ellis’ aesthetical thought, which emphasizes the aural perception of the rhythmic complexities he used to call “new rhythms”. Since the main goal is to observe the consolidation of his aesthetical thought, the references to analyze the compositions are based on psychological aspects of musical meter, understanding it as a phenomenon of aural perception. The main theoretical reference is Harald Krebs’ concept of metrical dissonance. Thus, this paper concludes that the great feature of Ellis’ compositional language is the presence of many sorts of metrical dissonance providing different metrical routes that generate in the listener the movement sensation that Ellis sought. This dissertation also claims that Ellis’ music is a political project, through which it established tactics to criticize free jazz in favor of his own big band music.

Keywords: Don Ellis. Metrical dissonances. New rhythms. Perception. Big band jazz.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPÍTULO 3

Figura 3.1 – “Evolução da <i>big band</i> ”	57
Figura 3.2 – <i>Count Basie Orchestra</i> e <i>Tears of joy band</i>	60
Figura 3.3 – Polifonia de naipes (trompetes/trompa e trombones/tuba) em <i>Niner Two</i>	64
Figura 3.4 – Hoqueto em <i>Strawberry Soup</i>	65
Figura 3.5 – Motivo melódico executado em heterofonia no final de <i>Great Divide</i>	67
Figura 3.6 – Don Ellis e o trompete desenvolvido pela <i>Holton Company</i>	70

CAPÍTULO 4

Figura 4.1 – Exemplos de dissonâncias métricas por agrupamento (ex. 1) e por deslocamento (ex. 2), respectivamente	76
Figura 4.2 – Exemplificação de camadas, níveis, e periodicidades em diferentes dissonâncias métricas	78
Figura 4.3 – Exemplo de uma dissonância menos acirrada por deslocamento alcançada pela sobreposição das permutações 2-2-3 e 3-2-2	80
Figura 4.4 – Exemplo de dissonância por múltiplo exato	81
Figura 4.5 – Exemplos de dissonâncias métricas por agrupamento direta e indireta, respectivamente	82
Figura 4.6 – Exemplo de dissonâncias subliminar e superficial, respectivamente	83
Figura 4.7 – Exemplos de dissonâncias métricas simples e composta, respectivamente	83
Figura 4.8 – Transcrição e análise do início de <i>Blues in Elf</i>	92
Figura 4.9 – Coda de <i>Final Analysis</i> – parte do “condutor”	94
Figura 4.10 – Transcrição sintetizada das duas partes contrastantes através de <i>phase-shifting</i> em <i>Variations for Trumpet</i>	95
Figura 4.11 – Taxonomia dos “novos ritmos”	101
Figura 4.12 – Exemplo de sobreposição em múltiplos exatos (7 subdividido em 3-2-2 em três níveis: relações de 1×2 e 1×4)	102
Figura 4.13 – Transcrição do tema de <i>5/4 Getaway</i>	104
Figura 4.14 – Análise métrica do <i>straight ahead</i> de <i>5/4 Getaway</i>	105
Figura 4.15 – Exemplo de contrametricidade ou dissonância subliminar na música clássica indiana	111

Figura 4.16 – Exemplo de uma estrutura rítmica típica da bossa nova	118
Figura 4.17 – Padrões de acentuação no jequibau e em <i>Take Five</i>	120
Figura 4.18 – Tema de <i>Concert for Trumpet</i> – parte do “condutor”	121
Figura 4.19 – Estrutura rítmica padrão do samba a partir da década de 1930 (“paradigma do Estácio”)	122
Figura 4.20 – Dissonância métrica por agrupamento em <i>Open Wide</i>	123

CAPÍTULO 5

Figura 5.1 – Forma de <i>The Tihai</i>	127
Figura 5.2 – Sobreposições independentes na Introdução de <i>The Tihai</i>	128
Figura 5.3 – IOIs dos níveis métricos inferior, superior, e ♩ de <i>The Tihai</i>	128
Figura 5.4 – Análise dos agrupamentos das frases sobrepostas na Seção I	130
Figura 5.5 – Análise métrica das frases sobrepostas na Seção I	131
Figura 5.6 – Sobreposição de duas <i>dissonâncias menos acirradas por deslocamento</i> na Seção I	132
Figura 5.7 – Exemplo de um <i>tihai</i> encontrado em <i>The new rhythm book</i>	134
Figura 5.8 – Análise de agrupamentos do <i>tihai</i>	136
Figura 5.9 – Análise métrica do <i>tihai</i>	136
Figura 5.10 – Dissonância <i>por agrupamento</i> na base do solo de saxofone soprano	136
Figura 5.11 – Análise dos agrupamentos das frases sobrepostas na Seção II	138
Figura 5.12 – Análise métrica das frases sobrepostas na Seção II	139
Figura 5.13 – Dissonância <i>por agrupamento</i> na Seção II	140
Figura 5.14 – Forma de <i>Strawberry Soup</i>	144
Figura 5.15 – Estrutura básica da Seção A	145
Figura 5.16 – IOIs dos níveis métricos inferior, superior, e ♩ de <i>Strawberry Soup</i>	146
Figura 5.17 – Dissonância menos acirrada por deslocamento em A ₁	147
Figura 5.18 – Dissonâncias métricas em A ₂ , A ₃ e A ₄	148
Figura 5.19 – Transição I e trio de metais	151
Figura 5.20 – Dissonância por agrupamento no quarteto de cordas	153
Figura 5.21 – Dissonância métrica no quarteto de saxofones	154

Figura 5.22 – Dissonância métrica no Swing II (saxofones)	155
Figura 5.23 – Dissonância por agrupamento composta na Seção B	156
Figura 5.24 – Dissonâncias métricas no Swing III	158
Figura 5.25 – Dissonância por agrupamento no solo de percussões ...	159
Figura 5.26 – Dissonância através de múltiplos exatos: 9/4 sobre 9/8	160
Figura 5.27 – Dissonância através de múltiplos exatos: 9/4 sobre 9/16	161
Figura 5.28 – Síntese gráfica dos percursos métricos de <i>Strawberry Soup</i>	163
Figura 5.29 – Forma de <i>Niner Two</i>	166
Figura 5.30 – Análise das estruturas de agrupamentos e estruturas métricas na Introdução de <i>Niner Two</i>	168
Figura 5.31 – IOIs dos níveis métricos inferior, superior, ♩ e ♪ de <i>Niner Two</i>	169
Figura 5.32 – Dissonância por agrupamento composta na Introdução	170
Figura 5.33 – Efeito de RPA 3a e 3d em I ₁	171
Figura 5.34 – Dissonância <i>indireta</i> na segunda parte da Seção I	172
Figura 5.35 – Convenção C ₁	172
Figura 5.36 – Convenção C ₂	172
Figura 5.37 – Dissonâncias métricas na Seção II	174
Figura 5.38 – Transcrição do terceiro e quarto compassos do solo de piano	177
Figura 5.39 – Divisões rítmicas de um acorde de Fa maior em <i>tutti</i> no final do solo de percussões	178
Figura 5.40 – Dissonância métrica composta no início da Seção II ₂	179
Figura 5.41 – Dissonâncias por agrupamento e por deslocamento simultâneas na Seção II ₂ de <i>Niner Two</i>	180
Figura 5.42 – Dissonância métrica simples no final da Seção II ₂	181
Figura 5.43 – Dissonância por agrupamento e deslocamento na Seção II ₂	182
Figura 5.44 – Síntese gráfica dos percursos métricos de <i>Niner Two</i> ...	184

LISTA DE SIGLAS

BU – *Boston University*
DB – *Revista Down Beat*
GTTM – *A Generative Theory of Tonal Music*
IOI – *Interonset Interval*
UCLA – *University of California, Los Angeles*
USC – *University of Southern California*

NOTA DE EDIÇÃO

Na página 207 consta um resumo das regras de preferência utilizadas nas análises deste trabalho. Na edição impressa desta dissertação, tal página foi confeccionada em forma de aba para que o leitor consulte o catálogo de regras com mais facilidade. Nesta edição em formato digital (.pdf), há “notas auto-adesivas” com o mesmo catálogo de regras nas páginas em que tais regras foram citadas. Para tanto, recomenda-se a visualização do arquivo com *Adobe Reader XI* ou superior.

As partituras de *The Tihai* e *Niner Two* anexadas à dissertação são apenas esquemas sintetizados das partituras manuscritas originais. Nesses esquemas foram suprimidas inúmeras informações, como determinadas partes, indicações de dinâmica, de articulação, entre outras indicações escritas. Os documentos anexados servem apenas para auxiliar a leitura das análises existentes neste trabalho, proporcionando uma visão geral do esquema estrutural das respectivas peças. Os trechos apontados como relevantes nas análises são exemplificados mais detalhadamente no próprio corpo do texto.

Na edição da partitura de *The Tihai* disponibilizada aqui não constam as partes das percussões. Para *Niner Two*, a partitura anexada é meramente uma redução para seção rítmica. Quanto à peça *Strawberry Soup*, uma edição está disponível pela *UNC Jazz Press* (www.uncjazzpress.com); os excertos utilizados aqui foram autorizados pelo editor.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	19
2	DONALD JOHNSON ELLIS (1934-1978)	23
2.1	“DON <i>WHO?</i> ”	23
2.2	FORMAÇÃO MUSICAL	30
2.3	DO JAZZ <i>COMBO</i> ÀS <i>BIG BANDS</i>	33
2.4	DON ELLIS PROFESSOR	36
2.5	DON ELLIS ESCRITOR	42
3	ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DA SONORIDADE ELLISIANA	49
3.1	JAZZ?	49
3.2	INOVAÇÃO X SAUDOSISMO	55
3.3	<i>ELLIS ORCHESTRA</i> X 5-4-4	56
3.4	ESTRUTURADO X CAÓTICO	61
3.5	RITMO X HARMONIA	69
4	RITMO	73
4.1	CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	73
4.1.1	Da teoria da dissonância métrica	75
4.1.2	Regras: modelo de análise proposto	85
4.1.2.1	Boa formação de agrupamentos (RBFA)	87
4.1.2.2	Boa formação de metros (RBFM)	87
4.1.2.3	Preferência a agrupamentos (RPA)	89
4.1.2.4	Preferência a metros (RPM)	90
4.2	RÍTMICA OCIDENTAL E JAZZ	91
4.3	OS “NOVOS RITMOS”	100
4.4	O ELEMENTO INDIANO	105
4.5	O ELEMENTO BÚLGARO	114
4.6	O ELEMENTO BRASILEIRO	117
5	ANÁLISE MUSICAL	125
5.1	<i>THE TIHAI</i>	125
5.1.1	Discussões introdutórias	125
5.1.2	Forma	126
5.1.3	Introdução	127
5.1.4	Seção I	129
5.1.5	Solo de saxofone	133
5.1.5.1	O <i>tihai</i> indiano	133
5.1.5.2	O <i>tihai</i> em <i>The Tihai</i>	134
5.1.6	Seção II	137
5.1.7	Considerações finais	140
5.2	<i>STRAWBERRY SOUP</i>	142

5.2.1	Discussões introdutórias	142
5.2.2	Forma	143
5.2.3	Seção A	144
5.2.4	Transição I e Trio de metais	150
5.2.5	Quarteto de cordas	152
5.2.6	Quarteto de saxofones	153
5.2.7	Seção B	156
5.2.8	Swing III	158
5.2.9	Solo de percussões	159
5.2.10	Considerações finais	162
5.3	<i>NINER TWO</i>	164
5.3.1	Discussões introdutórias	164
5.3.2	Forma	166
5.3.3	Introdução	167
5.3.4	Seção I	170
5.3.5	Seção II	173
5.3.6	Solo de viola	176
5.3.7	Solo de piano	176
5.3.8	Solo de percussões	178
5.3.9	Seção III	178
5.3.10	Seção II ₂	179
5.3.11	Considerações finais	182
6	EPÍLOGO	185
	REFERÊNCIAS	191
	Textos de autoria de Don Ellis	199
	Partituras	200
	Discografia	201
	Apêndice A: Glossário	203
	Apêndice B: Catálogo de Regras de Preferência	207
	Apêndice C: Partituras	209

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é fruto de um interesse de longa data, desde meus primeiros estudos em música. Como percussionista, manifestei, ainda que incipientemente, certa diligência para com os estudos da rítmica musical, gradualmente buscando referências teóricas que explicassem sobre questões que me ocorriam durante esse processo de aprendizagem. Semelhantemente a Don Ellis, movido pelo fascínio de ser despertado para novas complexidades rítmicas, deparei-me com a música clássica indiana e suas instigantes estruturas de organização temporal paralelamente aos primeiros meses do meu curso de graduação.

Em Don Ellis, então, encontrei a convergência de alguns dos meus maiores interesses de pesquisa em música: ritmos indianos, complexidade métrica, e esses tópicos explorados em um contexto de música popular. Dessa forma, inicialmente, a proposta desta pesquisa era investigar o elemento indiano nas estruturas rítmicas dos trabalhos de Ellis (GUMBOSKI, 2012a).

Com o decorrer da pesquisa notei que o elemento indiano era apenas um aspecto, não tão relevante quanto o pressuposto, a ser analisado na linguagem de Ellis. Com isso, ficou claro que seria coerente ampliar o objeto de pesquisa para um estudo da rítmica em sua música, partindo de seus próprios escritos, bem como pesquisas anteriores (PERKINS, 2000; STRAIT, 2000; FENLON, 2002; FIENBERG, 2004), que atestam ser esse o campo em que Ellis mais desenvolveu sua própria linguagem, efetivamente contribuindo para transformar o contexto do jazz.

O objeto de pesquisa do estudo de Strait (2000) é o trabalho de Ellis para jazz *combo*¹, que caracteriza o início de sua carreira como compositor. O autor, ainda, complementa o estudo feito por Stuessy (1977) – não dedicado exclusivamente à produção de Ellis – que aponta para a confluência de elementos da música erudita de vanguarda e jazz em obras de diferentes compositores, entre eles, Ellis. Assim, Strait (2000) procura demonstrar como certas estruturas rítmicas das primeiras composições de Ellis caracterizam a música de toda a sua carreira. Entretanto, o autor se preocupa mais com os aspectos formais de tais

¹ Grupos pequenos, como quartetos e quintetos, normalmente formados por bateria, contrabaixo, piano e algum instrumento melódico, como trompete ou saxofone.

estruturas, desconsiderando como esses elementos são – ou podem ser – percebidos auditivamente.

Perkins (2000) elege três composições de Ellis para analisar, justificando que tais peças estão em um nível de interpretação mais difícil, além de serem consideravelmente conhecidas do público de jazz em geral. O autor sustenta que as três composições estão fundamentadas no desenvolvimento de células rítmicas e harmônicas. Contudo, as análises de Perkins (2000) apenas indicam estruturas presentes em certos trabalhos de Ellis, e não discutem necessariamente como – e se – a percepção auditiva as reconhece.

Procedimento analítico semelhante é encontrado na tese de Fenlon (2002). Todavia, o trabalho do autor, sob o prisma da teoria musical, apresenta uma discussão mais detalhada dos escritos de Ellis, enfocando sua sistemática dos “novos ritmos” (ELLIS, 1972).

Finalmente, a perspectiva etnomusicológica adotada por Fienberg (2004) demonstra uma aprofundada discussão sobre o contexto em que as composições de Ellis estão inseridas. Questões sobre música, raça e política fundamentam as considerações tecidas pelo autor, que indaga a transitoriedade do sucesso de Ellis. Dessa forma, o autor enfoca, não os aspectos estruturais da música ellisiana com uma abordagem formalista, mas, sobretudo, questões biográficas do compositor e sua relação com outros jazzistas a ele contemporâneos. Diferentemente dos trabalhos anteriores, Fienberg (2004) analisa a produção de Ellis como instrumentista, mais especificamente os solos gravados durante sua carreira.

Pude constatar com a revisão dos quatro trabalhos científicos sobre Ellis já desenvolvidos que em nenhum deles é contemplado um aspecto ao qual o próprio compositor atribuiu grande importância: a percepção auditiva. Somente Fenlon (2002) reconhece a relevância de se analisar a relação entre a escrita de Ellis e a percepção das peças por ele compostas, mas não desenvolve em sua tese um estudo aprofundado sobre tal aspecto.

Torna-se evidente, a partir da leitura dos seus escritos, que Ellis queria manter “o jazz ritmicamente interessante para o ouvinte” (ELLIS, 1960), buscando amalgamar diferentes idiomas musicais com a matriz jazz. Como esses diferentes idiomas – que são discutidos no capítulo quatro desta dissertação – podem ser encontrados na música de Ellis, permanece ainda uma questão parcialmente respondida. Em geral, afirma-se que há um importante influxo da música de outras tradições, como a indiana, a búlgara e a brasileira, na linguagem ellisiana

(DICKOW; KERNFELD, 2012). Por razões biográficas, explicadas posteriormente no segundo capítulo, essa característica só pode ser encontrada nas suas composições para *big band*.

Esta dissertação, portanto, discorre sobre a rítmica na concepção composicional de Don Ellis, com ênfase nos trabalhos para as diferentes formações de sua *big band*. Em detrimento das primeiras composições de Ellis – estas para a formação conhecida como *jazz combo* – este estudo se detém sobre o período de sua carreira dedicado às *big bands*, o mais conhecido do público em geral, onde Ellis efetivamente pôde desenvolver sua concepção rítmica e concretizar seus ideais.

Quanto ao *corpus* bibliográfico da presente pesquisa, reviso criticamente textos de autoria de Ellis, incluindo artigos publicados em periódicos, seu livro mais conhecido *The new rhythm book* (ELLIS, 1972), e trechos de suas anotações pessoais também encontradas na biografia produzida por Orton (2010a, 2010b, 2010c).

Tendo em vista a atenção desta pesquisa em investigar a música de Ellis sob a perspectiva do ouvinte, o modelo analítico apresentado e utilizado aqui tem como referenciais *A Generative Theory of Tonal Music*, de Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1983), a teoria da dissonância métrica de Harald Krebs (1987, 1999), e algumas discussões sobre constrições cognitivas da percepção auditiva feitas por David Temperley (2001) e Justin London (2012).

Desde já é importante aclarar para o leitor que, salvo poucas exceções (BERENDT, 2009; HOBBSAWM, 2004; SANDRONI, 2008; SLOBODA, 2008), todas as citações deste trabalho são traduções minhas. Desta forma, a terminologia utilizada em toda a dissertação para termos específicos da dimensão rítmica da música também deve ser deslindada. Aqui, a palavra “tempo” é sempre utilizada com o mesmo significado que “*beat*”, do inglês, semelhante à ideia de pulso/pulsção: uma unidade de marcação. Quanto à velocidade de execução de um trecho musical, não utilizo o mesmo termo que encontramos em outras línguas, como no inglês ou no italiano (*tempo*), mas sim a palavra “andamento”. Quando me referir ao tempo enquanto duração, a expressão “intervalo de tempo”, ou unicamente a palavra “duração”, são empregadas.

Por fim, a estrutura da dissertação segue um caminho do geral para o particular. No capítulo 2 introduzo Don Ellis, buscando compreender como ele está inserido no contexto do jazz de sua época, olhando para questões históricas sob um prisma atual, e observando a

pouca popularidade recente de Ellis se comparada às de seus contemporâneos, como Miles Davis, fato já apontado por Fienberg (2004). Ainda no mesmo capítulo, discorro sobre a formação musical de Ellis, suas diferentes abordagens instrumentais ao longo de sua carreira e o visível apelo didático que suas músicas, seus escritos e suas ações de maneira geral demonstraram.

O assunto do capítulo 3 é, mais especificamente, a linguagem composicional de Ellis. Nesse capítulo discuto alguns critérios que justificam a classificação de sua música como jazz, ainda que se considere o diálogo estabelecido pelo compositor com outros gêneros musicais. Investigo, também, a maneira com que as dicotomias inovação/saudosismo, estrutura/caos, ritmo/harmonia são exploradas na música de Ellis.

Ritmo é o tema do quarto capítulo desta dissertação, onde, depois de explicar com uma revisão bibliográfica o modelo analítico que utilizo, examino características desse parâmetro no jazz de Don Ellis. Incluo, aqui, uma análise da sistemática de classificação dos “novos ritmos” proposta por Ellis (1972), bem como um estudo da sua assimilação de elementos rítmicos dos contextos indiano, búlgaro e brasileiro, expondo análises rítmicas de trechos de certas composições relevantes em relação a essa particularidade.

O penúltimo capítulo é destinado unicamente às análises fundamentadas nos referências supracitados. As três peças escolhidas representam diferentes momentos da carreira de Ellis, e as justificativas para tal escolha são expostas no corpo do texto de cada seção do capítulo 5. Comparando as informações levantadas com as análises de cada peça, reflito, no Epílogo, sobre quais estruturas demonstram ser características da linguagem de Ellis, quais modificações sua abordagem composicional apresentou ao longo de sua carreira e, qual o nível de coerência existente entre seus escritos e depoimentos de um lado, e as estruturas musicais em sua obra, de outro.

2 DONALD JOHNSON ELLIS (1934-1978)

“Sim, eu já o escutei. Ele não é um solista. Quero dizer, ele é um cara legal e tudo mais, mas para mim ele é só mais um trompetista branco.”

(Miles Davis, sobre Don Ellis, 1968)

“Miles, por exemplo, pode soar incompreensível, mas pode ser um simples 4/4 com alguns polirritmos por cima. Isso é notável, mas não é novidade alguma. Harmonias modais e extensões à atonalidade, novamente, são notáveis, mas não são novidade alguma.”

(Don Ellis, sobre Miles Davis, 1970)

2.1 “DON WHO?”

Há certas divergências em relação à listagem da discografia completa de Don Ellis (FENLON, 2002; FIENBERG, 2004; ORTON, 2010b). Contudo, Ken Orton (2010a, 2010b, 2010c), o autor da biografia mais completa de Ellis já publicada, confirma que, considerando também os discos menos conhecidos do público em geral, *Live in 3 3/4 Time* (ELLIS, 2000 [1967]), lançado no ano de 1967 pelo selo *Pacific Jazz*, é cronologicamente o sexto álbum de Ellis com composições próprias disponibilizado comercialmente. Orton (2010b, p. 312) relata que mesmo depois dessa quantidade considerável de discos lançados, “naquela época, [...] na Inglaterra, se você mencionasse o nome ‘Don Ellis’, a resposta típica seria ‘QUEM?’. Em algum grau isso ainda é verdade mesmo hoje em dia; ‘Don who’”.

O saxofonista e flautista estadunidense Sam Falzone, que participou de maneira relevante nas diferentes formações da *Ellis Orchestra* a partir de 1968, com um depoimento escrito sobre Ellis em 2005 para o livro de Orton (2010b), reitera a proposição anterior:

Ainda muito poucas pessoas neste país realmente sabem o que ele realizou. Eu estive recentemente em Los Angeles e fui ao *Local 47* [um clube local]. Lá nós ensaiamos bastante e as pessoas

diziam: “Don *who?*” (FALZONE, 2005 apud ORTON, 2010b, p. 285).

A contida popularidade de Ellis não foi questionada apenas por aqueles que tiveram alguma associação direta com o compositor. Como outros críticos de jazz da época também o fizeram, Don Heckman, em um artigo onde é revisada uma apresentação de Ellis publicado no periódico *The New York Times* em trinta e um de outubro de 1971, comenta: “a questão do porquê dele ser tão bom e tão pouco conhecido é mais difícil de responder” (HECKMAN, 1971 apud ORTON, 2010b, p. 24). O crítico de jazz Leonard Feather, por seu turno, em seus escritos posteriores ao fim da carreira de Ellis, espera que a inclusão do nome do compositor “lembre aos leitores, ou informe a alguns que nunca o conheceram, de suas contribuições como um inovador inquieto e um proselitista por novos desenvolvimentos” (FEATHER, 1987, p. 8).

Mais recentemente, Fienberg (2004), em sua tese de doutorado, nota a ausência do nome de Ellis em muitas obras atuais sobre o jazz em geral. A intenção do autor não é sustentar que

a quantidade de material concernente a Ellis nas histórias gerais [do jazz] deve ser equivalente à de, digamos, Miles Davis ou Duke Ellington. [...] [Mas] é talvez mais digno de discussão o fato de que consideravelmente mais material pode ser encontrado sobre os contemporâneos de Ellis, [como] Eric Dolphy, Ornette Coleman, ou Charles Mingus. (FIENBERG, 2004, p. 15).

As hipóteses levantadas por Fienberg (2004) para justificar a menor e, sobretudo, efêmera popularidade de Ellis consideram amplamente aspectos contextuais, i.e., as justificativas não estão na música em si. Parece haver, por parte das pessoas envolvidas no contexto do jazz, a criação de um mito na figura de Miles Davis – o contemporâneo de Ellis de maior representatividade. O músico incompreendido, vítima das drogas, “que conseguiu conduzir a simplicidade a tantos refinamentos e sofisticacões” (BERENDT, 2009, p. 97) mesmo sendo criticado em grande parte de sua carreira de que “sua técnica ainda tinha um longo caminho a percorrer” (FEATHER, 1987, p. 234). O músico “amargo, hostil, intolerante, caprichoso” (FEATHER, 1987, p. 234); o gênio. Feather (1987, p. 225) vê, inclusive,

que “os vários apelidos que [Miles] tem adquirido ao longo do caminho – *Prince of Darkness*, *Public Enigma No. 1* – comprovam sua habilidade de construir em volta de si mesmo uma aura de cultismo e misticismo”, exercendo “uma influência quase hipnótica sobre seus contemporâneos” (FEATHER, 1987, p. 226).

Para Fischerman (2004, p. 23), “na música [...] tudo é definido mais ou menos como artístico e as diferenciações, porém, na atualidade, relacionam-se mais com questões de classe social do que com características do próprio objeto”. A proposição do autor, denominada “efeito Beethoven”, sustenta que

há uma ideia de arte em particular que, na música, cristalizou-se ao redor da figura de Beethoven e que, a partir do surgimento dos meios de comunicação de massa, alcançou e transformou grande parte das músicas e músicos de tradições populares (FISCHERMAN, 2004, p. 25-26).

É nesse último contexto que encontramos Ellis. O jazz, desde os anos 1920 como uma música nitidamente dependente dos meios de comunicação de massa, apresenta seus próprios critérios de julgamento de valor, que são gerados, mantidos e reformulados pelas pessoas que comungam desse mesmo idioma musical. “Nessa forma de conceber a arte – a música,” acrescenta Fischerman, “são essenciais os valores de autenticidade, *complexidade* contrapontística, harmônica, e de desenvolvimento, somados à expressão de conflitos e à *dificuldade* na composição, na execução e, inclusive, na *escuta*” (FISCHERMAN, 2004, p. 26, grifo nosso). Poder-se-ia – e Ellis certamente reivindicaria – acrescentar “complexidade rítmica” à lista de valores acima.

Conforme Fischerman (2004) descreve, então, no contexto de certos gêneros populares, como o jazz, é atribuída significativa importância a *quem faz a música*; ao mito e sua arte autêntica. Observa-se que há tentativas, não tão bem sucedidas, de mitificar a figura de Ellis. Nesse sentido, o subtítulo da biografia de Orton (2010a, 2010b, 2010c) – “gênio esquecido” – é um bom exemplo. Todavia, este processo de mitificação – fruto do “efeito Beethoven” – em relação a outros jazzistas, como Miles, tem início e demonstra grandes proporções ainda durante suas carreiras.

É verdade que o jazz, de certa forma, tornou-se um gênero caracterizado pelo estilo individual de seus músicos, tanto que já se

escreveu uma história do jazz contada pela biografia de alguns personagens, dentre eles, Don Ellis (FEATHER, 1984). Segundo Berendt (2009, p. 58), alguns músicos, “cuja história se confunde com a própria história do jazz”, apresentam uma “atuação [que] se liga diretamente ao surgimento dos diversos estilos”. A música ellisiana, portanto, caracteriza-se como mais um estilo, mais um modo de se fazer jazz que passou a ter maior divulgação ao público em meados da década de 1960, numa época em que o jazz perdia espaço nos meios de comunicação para outros gêneros populares, mormente o rock.

O rock, aliás, foi visto com bons olhos por Ellis, como mais uma fonte para sua música. O diálogo entre jazz e rock, na realidade, tornou-se uma abordagem comum a partir dos anos 1970 (GRIDLEY, 2011, p. 362-389). “Ellis ajuda o jazz a recuperar sua popularidade”, escreveu o crítico Hardy Price (1973 apud ORTON, 2010b, p. 79) no título de um artigo publicado em fevereiro de 1973, reparando exatamente que “o rock é o som da nova geração”, e Ellis, por se aproximar do gênero mais atual, possibilitava um acesso do público jovem ao jazz. Não obstante, a opinião de Price não fazia coro com a da maioria dos críticos, pois, em função da menor popularidade de Ellis, este não estaria efetivamente contribuindo para o jazz reconquistar sua popularidade.

A afinidade com o rock foi, notadamente, um aspecto do qual Ellis e Miles compartilharam. Perkins (2000, p. 6) assinala que “alguns músicos do rock também experimentaram com [equipamentos] eletrônicos, mas, por via de regra, os jazzistas, com exceção de [Ellis e] Miles Davis, não usaram esses desenvolvimentos”. Feather (1987, p. 212) reconhece que Miles e Ellis

são geralmente aceitos como músicos inovadores de jazz; ambos são compositores que tocam trompete e flugelhorn; ambos têm se tornado profundamente envolvidos com o uso de instrumentos amplificados, pedais *wah-wah*, *ring modulators*, e outros desenvolvimentos que controlam e distorcem [...] os sons “naturais”.

As diferenças entre Miles e Ellis, no entanto, são mais numerosas e visíveis do que suas similaridades. Ellis era branco e conferia mínima importância a isso em relação à sua música, pois considerava que negros e brancos “deveriam ter direitos iguais. A

discriminação não deveria existir.” (WELDING, 1962 apud ORTON, 2010a, p. 132). A asserção do compositor foi em resposta a Max Roach em um debate sobre o preconceito racial no jazz, onde Roach defendeu que os músicos negros são naturalmente melhores do que os brancos. Muitos argumentavam que “músicos brancos de jazz simplesmente não poderiam apreciar as profundas implicações sociais da música de jazz que para os músicos negros eram intrínsecas” (FIENBERG, 2004, p. 130), e Miles era um deles. Seu depoimento na epígrafe deste capítulo – primeiro e único registro em que ele mencionou o nome de Ellis – exemplifica sua concepção. Miles, ainda, sempre demonstrou estar “obcecado com o que para ele parece ser uma necessidade de analisar tudo em termos raciais” (FEATHER, 1987, p. 245).

Ellis (1968 apud ORTON, 2010a, p. 258, grifo do original) também relatou seu insucesso ao tentar formar uma *big band* miscigenada em um artigo publicado na revista *Down Beat* (DB) em julho de 1968:

Quando eu me mudei pela primeira vez para Los Angeles e formei minha banda eu queria ter uma banda integrada porque eu acredito no princípio da integração. Eu percebi que seria mais difícil encontrar músicos negros do que brancos nesta cidade, então eu deliberadamente fiz uma lista de todos os músicos negros que eu conhecia [...] e os convidei *primeiro*. Alguns começaram com a banda e mais tarde desistiram (por suas razões) e outros estavam *muito ocupados* dando concertos [...]. Eu sempre estive preocupado em fazer tudo que eu pudesse para quebrar as barreiras entre negros e brancos [...]. Eu penso que alguma coisa precisa feita para encorajar os jovens músicos negros a se envolverem com a prática da *big band*. Quase todo grande músico de jazz tem saído das *big bands* – a disciplina adquirida nesse contexto é prova inestimável em longo prazo.

A formação de uma *big band* foi outro nítido critério de distinção entre Miles e Ellis, e pode ser apontado, também, como justificativa para a maior popularidade do primeiro em relação ao segundo (FIENBERG, 2004). Como se sabe, a era do *swing*, caracterizada pelas performances de *big bands*, marcou a história do

jazz entre as décadas de 1920 e 1940 (GRIDLEY, 2011). Com a ascensão do *bebop*, a valorização do músico solista e da formação conhecida como *jazz combo* se tornou um elemento comum nos meios de difusão do jazz. Segundo Hobsbawm (2004, p. 98), a origem do *bebop* está diretamente relacionada ao movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos, o que fez com que “os inventores dessa música revolucionária [fossem], [...] sem exceção, jovens negros”.

Burt Korall arriscou afirmar em um artigo publicado em fevereiro de 1970 que “nós temos Ellington (o maior de todos), a explosão Jones-Lewis, Basie, Herman, Rich”. E acrescenta: “Don Ellis está vindo com força. Mas somente essas bandas permanecem para nos lembrar o que a coisa *big band* pode ser quando ela é bem feita.” (KORALL, 1970 apud ORTON, 2010a, p. 350). No mesmo ano, entretanto, uma matéria publicada pela DB comprovava a abertura de novos clubes direcionados aos concertos de *big bands* (ORTON, 2010a, p. 350).

Conforme Berendt (2009, p. 317),

quando se [...] constata o crescente número de gravações e experimentos que se vem fazendo a partir dos anos 70 com a *big band* de formação convencional, pode-se chegar à conclusão de que o anunciado fim do jazz orquestral não foi mais do que um boato.

Berendt (2009), porém, não examina o quão conhecidos do público foram esses novos experimentos. E a julgar pelos escritos da época, verifica-se que, embora o jazz *big band* tenha tirado proveito dos cada vez mais influentes meios de comunicação, a disputa com outros gêneros populares fez do jazz de maneira geral e, especialmente o jazz *big band*, uma prática gradualmente mais periférica no contexto das músicas de tradição popular – para usar o termo de Fischerman (2004).

Ellis relatou sua dificuldade em manter seu espaço no mercado discográfico em um texto publicado por Dave Cheit (1976 apud ORTON, 2010b, p. 165) no diário *Berkeley Daily Gazette* em primeiro de maio de 1976: “ninguém está gravando *big bands*; [...] as companhias de gravação estão interessadas somente em tiragens de 300.000 cópias. Nos velhos tempos, se uma gravação de jazz vendesse 30.000 cópias era um grande sucesso”. Seus escritos pessoais também demonstram que havia grande intervenção das gravadoras ainda no processo

composicional de suas peças. Em seu diário, datado de seis de agosto de 1973, ele relata que um dos seus “sonhos de vida” era ter “bons contratos de gravação – [sendo] livre para escrever e tocar qualquer tipo de música que [...] desejar” (ELLIS, 1973 apud ORTON, 2010b, p. 90).

Outra possível explicação para o maior sucesso de Miles e outros em detrimento da popularidade de Ellis é a clara dicotomia entre leste e oeste mantida pelos norte-americanos. Ellis, desde o início de sua *big band*, localizava-se na cidade de Los Angeles, mais precisamente em Hollywood, enquanto Miles era reconhecidamente um músico de Nova York. John Klemmer, saxofonista com distinta atuação na *Ellis Orchestra* e, posteriormente, em carreira solo, descreve a situação em um depoimento atual:

Nos Estados Unidos não havia somente este preconceito branco-negro acontecendo, mas – como eu mesmo senti – este preconceito de *East Coast-West Coast*¹, que qualquer coisa que viesse da costa oeste, ao menos naquele tempo, era mais superficial, inferior, etc., do que qualquer coisa da costa leste e da *Big Apple*² (KLEMMER apud ORTON, 2010a, p. 295).

Feather (1987), ainda, vê nas personalidades de Miles e Ellis uma grande diferença. Enquanto Miles em suas performances falava muito pouco sobre sua música, Ellis caracteristicamente explicava aspectos teóricos sobre a rítmica de suas músicas. O discurso de Ellis era, ademais, frequentemente formalista, assim como se lê na epígrafe deste capítulo. Não obstante, seu pensamento é melhor identificado como “expressionista” (ver seção 2.5), tomando por base as considerações de Meyer (1956) sobre as correntes estéticas absolutista (com as vertentes expressionista e formalista) e referencialista. Ainda, o fato de Ellis explanar ao público sobre estruturas rítmicas de composições suas, revela seu interesse em fazer com que seus ouvintes atentem para tais estruturas presentes em sua obra.

¹ Mantenho os termos em inglês porque, em se tratando de jazz, não se referem apenas a divisões geográficas, mas também a distintos estilos que foram batizados homonimamente.

² Apelido, popularizado na década de 1970, da cidade de Nova York.

Obviamente, o jazz de quatro décadas atrás não se resume a Miles e Ellis. Entretanto, “essas duas personalidades dominantes dos anos 1970 são representativas das duas direções claramente diferentes no jazz contemporâneo” (FEATHER, 1987, p. 213). Miles Dewey Davis III (1926-1991), comumente, dispensa apresentações.

2.2 FORMAÇÃO MUSICAL

Donald Johnson Ellis (1934-1972), filho de um Pastor Metodista e de uma organista formada pelo *Mills College* (Oakland, CA), então residentes em Caruthers (Fresno, CA), nasceu em Los Angeles (CA) em vinte e cinco de julho de 1934. Incentivado pelos pais, começou a estudar piano ainda em fevereiro de 1941 e, tão logo seus pais compraram seu primeiro trompete no ano seguinte, iniciou seus estudos no instrumento que marcou sua carreira como músico de jazz. Ellis (apud FEATHER, 1987, p. 214) declarou que se “rebelou contra as lições de piano, [...] [pois] odiava escalas. Quanto ao trompete, ninguém tinha que [lhe] convencer a ter aulas, [pois] era o que mais [lhe] interessava”.

O estudo disciplinado sempre fez parte do cotidiano de Ellis. Somado a isso, Fienberg (2004, p. 79) vê na figura do pai de Ellis um exemplo de liderança e determinação, por construir sua própria igreja e congregação em poucos anos. Com efeito, Ellis com pouco mais que dez anos de idade começou a formar seus primeiros grupos. Com *The Jive Five* e *Musikats* ele fez seus primeiros trabalhos de arranjo e composição, apresentando-os em festivais locais.

Em setembro de 1949 a família Ellis se mudou para Minneapolis (MN). Na nova cidade, Ellis tinha lições de trompete com Bernard Edelstein, então primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica de Minneapolis. Ellis, nessa época, compunha com mais comprometimento para festivais promovidos pela *West High School* de Minneapolis (MN). Essas primeiras composições apresentam um jovem Don Ellis alinhado com a estética do jazz de seu tempo. Em uma carta para os seus avôs com data incerta, mas que segundo Orton (2010a, p. 43) foi provavelmente escrita em 1951, Ellis (1951? apud ORTON, 2010a, p. 44) comenta sobre uma peça para quarteto de instrumentos de sopro recém terminada que “é uma coisa completamente atonal em dois movimentos, e não tem nenhuma fórmula de compasso ou armadura de clave”.

Na mesma carta, Ellis afirma que a *Boston University* (BU) já o aceitara como aluno de composição, mas que ainda aguardava uma resposta da *University of Southern California* (USC) sobre sua aceitação para o curso de música. A carta de resposta da instituição foi recebida pouco tempo depois, e Ellis iniciou sua formação acadêmica em 1952 na USC. As normas da instituição não permitiam aos alunos de primeiro e segundo anos cursarem disciplinas de composição, o que fez com que Ellis permaneça na USC por apenas um semestre. Embora o início da carreira de Ellis seja marcado por suas atividades como instrumentista, tal fato revela seu grande interesse em compor. Então, após a transferência de instituição, a BU conferiu a Ellis o grau de Bacharel em Música, habilitação em composição, em três de junho de 1956. Durante sua graduação, Ellis teve aulas de composição com Klaus Roy, Gardner Read, Hugo Norden e Stephen Wolpe. Seu principal tutor no trompete, nesses anos, foi John Coffey, então primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica de Boston.

Começando o segundo ano letivo em Boston, em 1953, Ellis enviou uma carta aos seus avôs onde ele relata seu esforço para começar sua própria *big band*, mas “isso toma muito tempo” (ELLIS, 1953 apud ORTON, 2010a, p. 61). Pode-se presumir, portanto, que a *Don Ellis Orchestra* não teve início já nessa época apenas por questões logísticas. Então, incentivado também por John Coffey, Ellis tocou com a *Jimmy Taylor Orchestra* e *The Jessie Smith Orchestra* durante sua estada em Boston. Ainda por intervenção de Coffey, Ellis, uma semana antes de sua colação de grau, entrou em turnê com a *Glenn Miller Orchestra*, doravante liderada pelo baterista Ray McKinley.

Terminadas suas atividades na costa leste, Ellis voltou para a casa de seus pais, agora em San Bernardino (CA), e em dezembro de 1956 se alistou no exército. As cartas enviadas por Ellis aos seus parentes durante os meses que estava no exército apresentam “um tom de humor sádico, frustração e desespero” (ORTON, 2010a, p. 85). Fienberg (2004) observa que muitos músicos de jazz serviram no exército – incluindo Miles Davis – o que, em muitos casos, confere uma nítida transformação na sonoridade do instrumentista. Ellis, servindo no oeste da Alemanha por aproximadamente dezoito meses, manteve em prática sua índole de liderança ao trabalhar na formação da *7th Army Jazz 3*. De fato, Ellis encontrou no exército um rigoroso ambiente de disciplina que ele manteve com si próprio em grande parte de sua carreira.

Com o certificado de reservista em mãos, Ellis, em 1958, decidiu morar em Nova York. Foi nessa época que ele integrou alguns reconhecidos grupos de jazz, como o de Kenny Dorham, Sam Donahue, Claude Thornhill, Woody Herman, Maynard Ferguson, e o de Lionel Hampton. Foi em Nova York, também, que Ellis gravou algumas sessões com a banda de Charles Mingus. Todas essas experiências são frequentemente apontadas como essenciais para a formação da estética ellisiana (FENLON, 2002; FIENBERG, 2004). Alguns depoimentos de Ellis também atestam que a apreciação das *big bands* de Duke Ellington e Stan Kenton³ ajudou a moldar sua própria linguagem.

Através de uma carta datada de dois de agosto de 1960, Ellis foi convidado para ser aluno da *School of Jazz* de Lenox (Berkshire, MA). Em um texto intitulado “The school of jazz – what it meant to me” (A escola de jazz – o que ela significa para mim) (ELLIS, 1960 apud ORTON, 2010a, p. 110-112), escrito em setembro de 1960, Ellis descreve a importância das lições de J. J. Johnson, George Russell, e Gunther Schuller. Outros conceituados professores da escola incluíam Milt Jackson, Percy Heath, Connie Kay e Herb Pomeroy. No mesmo texto, o autor ainda discute sobre uma palestra cujo tema era a improvisação na música oriental. A ênfase dada por Ellis a tal palestra ilustra seu interesse pela música de outras culturas, fator crucial no desenvolvimento da sua própria música.

No início dos anos 1960, Ellis começou a lançar seus primeiros discos com composições próprias (ELLIS, 2006a [1960], 1990 [1961], 2005b [1962]), todas para a formação instrumental conhecida como *jazz combo*. Paralelamente a essas produções, ele também trabalhou como instrumentista em outros grupos, cujo destaque deve ser dado ao de George Russel, com o álbum *Ezz-thetics*. A atuação de Ellis como instrumentista com compositores renomados, além de contribuir para aumentar sua popularidade, demonstrou ser uma circunstância essencial em sua formação, devido ao contato direto com outras concepções composicionais. Nesse sentido, é necessário ressaltar suas performances com a Orquestra Filarmônica de Nova York conduzida por Leonard Bernstein, executando obras de Schuller e Larry Austin, no ano de 1964.⁴

³ Com Stan Kenton e a *Neophonic Orchestra* Ellis teve contato mais direto, inclusive liderando tal grupo em alguns concertos no ano de 1971.

⁴ Um desses concertos foi filmado, e parte do vídeo pode ser encontrada em (ELECTRIC..., 2008).

Também nos anos de 1963 e 64, Ellis iniciou seus estudos de pós-graduação em Etnomusicologia na *University of California, Los Angeles* (UCLA). Ellis não chegou a obter o grau de Ph.D., como pretendia (FIENBERG, 2004, p. 138; ORTON, 2010a, p. 161), mas seu aprendizado de música clássica indiana nesses anos foi, segundo o próprio compositor (ELLIS, 1972), um divisor de águas em sua concepção musical, e parece ser um dos alicerces da sua linguagem composicional a partir de então. Deve, de fato, haver uma interação direta entre essa etapa na formação musical de Ellis e as transformações estéticas que sua música apresentou (PERKINS, 2000; STRAIT, 2000; FENLON, 2002; FIENBERG, 2004).

2.3 DO JAZZ COMBO ÀS BIG BANDS

Ellis garante que *The new rhythm book*, publicado em 1972, “é uma destilação e exposição de [suas] ideias reunidas de muitas fontes, mas o maior crédito deve ser dado ao [seu] professor de música indiana, Hari Har Rao” (ELLIS, 1972, p. 1). Sabe-se que Gayathri Rajapur – em 1964 e 1965 – e Hari Har Rao – de 1961 a 1966, e em 1968 e 1969 – foram docentes *lecturer* na UCLA (CONNER, 2011). Ellis foi aluno de ambos e, paralelamente, também fez inúmeras aulas com Ravi Shankar.

Foi também na UCLA que Ellis conheceu o vibrafonista Emil Richards. Portanto, a entrada na instituição representa um marco transitório para a música do compositor. É a partir de então que ele começa a compor para *big band*⁵ e é também doravante que o compositor sistematiza o que foi denominado, por ele, “novos ritmos” (ver seção 4.3). Em *The new rhythm book*, Ellis (1972, p. 6-7) explica:

Minha *big band* começou no verão de 1964 em Hollywood [...]. A ideia original para formar uma *big band* foi sugerida por Emil Richards como um meio de comunicar, o mais rápido possível, para muitos dos maiores músicos nossa excitação na descoberta dos novos ritmos.

⁵ Embora a maioria absoluta de seus trabalhos a partir de então seja para *big bands*, no início deste período Ellis também compôs algumas obras sinfônicas, como, por exemplo, *Contrasts for two orchestras and trumpet* encomendada por Zubin Mehta, com estreia em 22 de Novembro de 1967.

Em entrevista concedida a Tom Murtha publicada em treze de novembro de 1970, no *Minnesota Daily*, Ellis revela que havia outros fatores o motivando para formar uma *big band*. De fato, em conformidade com o que foi apontado anteriormente na seção 1.2, o compositor demonstrara interesse em trabalhar com jazz *big band* já nos primeiros anos de sua graduação. A sugestão de Richards apenas veio ao encontro dos ideais de Ellis:

DAILY: Don, como você entrou na coisa big band?

*ELLIS: [...] Uma noite depois do trabalho, meu pai veio até mim e me disse, “Don, você precisa ter uma big band.” Eu disse, “você deve estar brincando. [...] Você sabe que isso está muito distante. Ninguém jamais iria fazer isso.” [...] Mas naquele verão eu me mudei para começar o trabalho de pós-graduação na UCLA, e nós formamos um grupo chamado *The Hindustani Jazz Sextet*, para experimentar nos ritmos indianos. [...] Bem, nós decidimos, “qual a melhor forma de fazer proselitismo pela causa dos novos ritmos do que ter uma big band e envolver todos os músicos de estúdio?” Então eu [...] escrevi algumas peças e nós convidamos todos os melhores músicos de estúdio para vir ensaiar com a banda (MURTHA, 1970 apud ORTON, 2010a, p. 386).*

O *Hindustani Jazz Sextet* – que era inicialmente integrado por Emil Richards e Hari Har Rao – foi, portanto, o precursor da primeira versão da *big band* liderada por Ellis. O concerto de estreia da *Don Ellis Jazz Orchestra* foi a vinte e sete de setembro de 1965, no *Havana Club*, em Hollywood (ORTON, 2010a, p. 180). O primeiro disco lançado, então, com composições para *big band*, foi gravado no *Monterey Jazz Festival*, em 1966 (ELLIS, 1998b [1966]), considerado a estreia oficial da carreira de Ellis com as *big bands*.

Jazz big band foi a abordagem que marcou o restante da carreira de Ellis, ainda que, em certos momentos, contra à sua vontade.

⁶ *Hindustani* é a tradição musical do norte do subcontinente indiano (ver seção 3.3).

Doravante, *Pieces of eight* (ELLIS, 2006b), *Haiku* (ELLIS, 2010a [1974]), e *Live in India*⁷ (ELLIS, 2010b) são os únicos álbuns não gravados pela *Ellis Orchestra*, pois as composições que integram tais discos foram escritas para outras formações instrumentais.

Em 1973 Ellis foi diagnosticado com uma fraca condição cardíaca irreversível, que interferiu diretamente no restante de sua carreira. Dessa forma, as aparições da *Ellis Orchestra* em meados da década de 1970 se tornaram esporádicas. Em meio a tais circunstâncias, Ellis formou um trio com outros dois músicos de sua *big band*, e parecia estar interessado em seguir com esse trabalho. Lê-se nos diários de Ellis:

31 de julho de 1973

[...] Sinto-me da mesma forma que eu estava quando deixei N.Y. – impasse musical – sinto muito se parece não haver bons trabalhos para *Big Band* – cancelo – faço escola, trio, solo. Gostaria de fazer coisas do tipo “*Haiku*”, mas sinto que não há mercado – os fãs da *Big Band* se decepcionariam. [...]

2 de agosto de 1973

Eu me sinto extremamente perdedor! Muito depressivo! [...] Talvez, o trio seria uma boa ideia. [...] Não me sinto alegre – na música ou na vida.

6 de agosto de 1973

Vida onírica: [...] Trabalhar com um trio quando eu quiser. [...] Parece não haver turnê com a *Big Band* (de fato, não há *Big Band*). Somente turnês ocasionais com o trio, mas principalmente locais. [...]

7 de agosto de 1973

[...] Não [estou] sendo capaz de viver fazendo o que eu quero, que é...? Trio? [...] Falhei como pai, músico, amante, amigo, ser humano (ELLIS, 1973 apud ORTON, 2010b, p. 88-90).

As citações anteriores mostram um Ellis indeciso em relação a várias questões de sua vida. O recente divórcio e os problemas de saúde fortaleceram seu estado depressivo. Tais depoimentos, entretanto, não refletem seu ânimo comum. O humor e a irreverência de Ellis sempre

⁷ O disco *Live in India* foi lançado somente em 2010, a partir de gravações sem fins comerciais que foram feitas de uma apresentação na Índia.

distinguiram sua música da de outros jazzistas (PERKINS, 2000; STRAIT, 2000; FENLON, 2002; FIENBERG, 2004). Para alguns críticos da época, Ellis chegava a pecar pelo excesso de piadas em sua música, para outros, o que há em suas composições “é humor, mas é humor musical” (WILLIAMS, 1971 apud ORTON, 2010a, p. 372), enquanto alguns notavam que sua música é “excitante, original e aventureira com aquele grau ideal do que todo bom jazz contém – humor” (MOULE, 1968 apud ORTON, 2010a, p. 251). Apesar dos episódios acima mencionados, a música para *big band* de Ellis nunca deixou de expressar um caráter de diversão.

Como os trabalhos da *Ellis Orchestra* estavam comprometidos pelas longas interrupções ocasionadas pelos problemas de saúde do seu líder, vários instrumentistas se viram obrigados a deixar o grupo. Ellis, posteriormente, formou uma nova *big band*, o que evidencia que o desapareço por tal abordagem instrumental apresentado em seus diários de 1973 foi meramente efêmero. Declarações do compositor, publicadas por Debbie Kong (1974 apud ORTON, 2010b, p. 113) no periódico *Skyline Press* em maio de 1974, expõem sua apreciação do novo grupo:

A juventude pode ser muito excitante, mas para essa banda eu queria maturidade nos números. Então, eu peguei músicos com muitos anos de experiência. Agora eu tenho um grupo mais estável e sólido. [...] Eu estou realmente animado com a banda! Essa banda expressa onde eu estou agora, e eu estou pronto para criar um material totalmente novo. Eu venho fazendo algumas daquelas peças desde [19]66 e preciso de uma mudança.

Nesse momento, o desafio de Ellis era, novamente, atuar como professor para garantir a compreensão, por parte dos instrumentistas de sua *big band*, dos “novos ritmos” em suas composições correntes. Outrossim, em se tratando de Ellis, há uma grande afinidade entre as funções de *bandleader* e professor.

2.4 DON ELLIS PROFESSOR

“Se o pessoal têm problemas com um pulso 5/8 ou 9/4, Ellis se senta com eles e executa a parte com palmas até que todos façam o

mesmo juntos” (FEATHER, 1987, p. 219), confirma Feather, referindo-se aos ensaios da *Ellis Orchestra*. Contudo, ensaios como esses, em que era necessário um grande esforço didático de Ellis, procrastinavam a agenda de concertos da *big band*, o que também significava menor rentabilidade financeira. Orton (2010b, p. 204) destaca que a saída de músicos importantes da *Ellis Orchestra* sempre “apresentava o forte problema de se encontrar substitutos capazes de tocar a música [de Ellis]”.

Destarte, Ellis se tornou, como bem observa o trombonista Dave Wells (apud FEATHER, 1987, p. 219), “uma real personalidade do tipo professor-pregador”. O compositor passou a ensinar aos músicos de sua *big band*, a lecionar em clínicas⁸ promovidas por universidades norte-americanas, e ainda a explicar ao seu público certos aspectos das estruturas métricas de suas composições; sempre procurando promover e difundir os “novos ritmos”.

Os anos na UCLA foram, também, o ponto de partida para as atividades docentes de Ellis. Na seguinte citação, extraída de uma carta escrita por Ellis (1963 apud ORTON, 2010a, p. 161) em novembro de 1963 e publicada pela DB, nota-se as intenções do compositor:

Eu atualmente estou estudando para um Ph.D. [...] na UCLA, e sou um Professor Assistente lá. Eu quero adquirir uma compreensão e um conhecimento ainda mais amplos de todos os tipos de música, e quero ser capaz de ensinar o que eu aprendi no nível da graduação.

Tempo depois, em abril de 1969, Ellis atuou como Professor Visitante no *Mt. San Antonio College* em Walnut (CA). Outrossim, o ensino não-formal igualmente caracterizou o trabalho docente de Ellis. Foi percebendo a dificuldade de inúmeros músicos ao tocar os “novos ritmos”, e notando que a sistematização dos seus ensinamentos seria um caminho eficaz para preconizar seus ideais, que o compositor resolveu publicar alguns escritos didáticos e cruzar o país ministrando clínicas em *campi* de universidades. Em *The new rhythm book* lê-se a seguinte declaração:

⁸ Cursos práticos de curta duração, similares às chamadas “oficinas”.

Quando eu iniciei minha primeira *big band*, quase todo metro que nós fazíamos era novo para os músicos e eu percebi que eu estava sendo forçado a estar na posição de um professor para mostrá-los como lidar com os novos ritmos. Foi trabalhando com esses músicos e com muitos estudantes em várias clínicas por todo o país que as técnicas apresentadas neste livro foram refinadas e codificadas (ELLIS, 1972, p. 1).

Alguns músicos que integraram a *Ellis Orchestra* também salientam que o interesse didático de Ellis teve início com a formação da *big band*, dadas as circunstâncias. O supracitado saxofonista Klemmer (apud ORTON, 2010a, p. 297) admite que quando “se juntou à banda, [ele] tinha dificuldades, se não impossibilidades, de tocar naquelas fórmulas de compasso ímpares”.

O trombonista Jim Sawyer fez parte da *Ellis Orchestra* durante um curto lapso de tempo, complementando aquela que é considerada por muitos a melhor versão da *big band* de Ellis, a *Tears of Joy band*⁹. Em um escrito com data de fevereiro de 2006, Sawyer (2006 apud ORTON, 2010b, p. 321) reitera:

Don percebeu que sua música estava continuamente expandindo o envelope do som, especialmente com relação aos ritmos complexos que ele tão frequentemente usava e que foram realmente sua marca musical. Então, ele se tornou uma espécie de professor ou técnico musical para os músicos de sua banda para ajudá-los a adquirir uma concepção melhor de suas ideias rítmicas.

O trompetista Glenn Stuart, por sua vez, fez parte da *Ellis band* em vários períodos, podendo acompanhar as atitudes de Ellis em diferentes situações. Stuart relata que o aprendizado das estruturas rítmicas compostas por Ellis ajudava, de certa forma, a manter alguns integrantes no grupo. Discorrendo sobre a leitura e execução de algumas composições de Ellis, Stuart (apud ORTON, 2010a, p. 382-383) afirma:

⁹ Tal nome não oficial é comumente utilizado em função do disco gravado neste período, *Tears of Joy* (ELLIS, 2005c [1971]).

Isso era um desafio musical e eu acho que [para] as pessoas que estiveram na banda por um longo tempo [...] e tocaram aquela música – a música ainda era excitante depois de todo aquele tempo por causa do desafio, o desafio que você enfrenta ao fazer aquele tipo de música. E eu acho que era o que Don estava buscando – as pessoas querendo aceitar aquele desafio. [...] Se um cara quisesse improvisar, [...] ele aprendia como, e Don trabalhava com ele – individualmente com ele algumas vezes.

Tanto pelo interesse em ensinar, divulgar os “novos ritmos” e propagar suas ideias, assim como um recurso financeiro para compensar a agenda vaga de concertos da *big band*, Ellis visitou *campi* de universidades de várias cidades norte-americanas durante a década de 1970. As cartas enviadas ao compositor por representantes das instituições, como forma de reconhecimento pelo seu trabalho, mostram que havia grande eficácia na forma de ensino praticada por Ellis.

Por exemplo, o professor Dr. Richard Koehler (1974 apud ORTON, 2010b, p. 128), da *University of Oregon*, escreveu, em outubro de 1974, que Ellis “realmente trabalha bem com estudantes. [Ele] pode pensar em seguir a profissão docente”. David Davis (1974 apud ORTON, 2010b, p. 132) afirmou em dezembro do mesmo ano, em nome da *Phillips University* (OK), que “recebeu muitos comentários positivos sobre a aparição [de Ellis na instituição]”. Enquanto Tom Battenberg (1977 apud ORTON, 2010b, p. 193), diretor da *Ohio State University Jazz Ensemble*, registrou que “a sessão clínica [...] [realizada em dezanove de fevereiro de 1977] foi muito recompensadora para todos, e foi feita com um método ‘fácil-de-entender’”.

Ellis também visitou alguns colégios, ministrando clínicas para os integrantes das bandas de tais instituições, como a *Sunnyside High School* (Tucson, AZ), cujo diretor da banda na ocasião, Jim R. Wilson (1975 apud ORTON, 2010b, p. 134), em carta datada de fevereiro de 1975, asseverou:

Os estudantes fizeram referência à clínica [de Ellis] de muitas formas, apontando para uma melhor maneira de estudar música, uma nova abordagem à improvisação, e uma nova abordagem futurística à interpretação musical com

fórmulas de compasso e [equipamentos] eletrônicos que estimularam suas imaginações criativas.

No mês de janeiro de 1972, na *University of California, Irvine*, Ellis ministrou uma clínica seguida de um concerto, algo que se tornou o procedimento padrão em suas turnês em *campi* de universidades. Em um artigo publicado na DB em treze de abril de 1972, referindo-se à clínica, o crítico Harvey Siders (1972 apud ORTON, 2010b, p. 45-48) descreveu que “as instruções verbais [de Ellis] eram sucintas, ainda assim, permeadas com o tipo de humor que os mais altos acadêmicos prontamente entenderiam”. “Quando a parte formal do concerto começou” – acrescenta Siders – “foi precedida por outro toque clínico – algo que tem se tornado uma marca registrada com Don Ellis”.

A atuação docente de Ellis transcendia os locais de ensaio com *big bands* e as salas de aula em escolas e universidades; ele levava as explicações aos concertos da *Ellis Orchestra*. A explanação lacônica sobre a rítmica de cada peça executada pela sua *big band* denota a intenção de tentar proporcionar ao seu público uma “escuta teorica e/ou analiticamente informada” (LONDON, 2007, p. 9-11). Segundo Feather (1987, p. 221),

depois de cada número Ellis falava à plateia como se ele estivesse se dirigindo a uma assembleia de eleitores fieis. Quando ele percebia que estava se tornando muito técnico para explicar o próximo número, ele usava um pouco de humor para clarificar as coisas.

Com efeito, as ações de Ellis parecem ter surtido bons resultados. Evidentemente, o seu público era composto por pessoas com diferentes níveis de *expertise* de percepção auditiva. Logo, em muitos casos, tais explicações eram ou dispensáveis ou incompreensíveis. O crítico Jon Hendricks (1973 apud ORTON, 2010b, p. 83) certa vez, comentando sobre a estrutura métrica de uma determinada composição de Ellis, escreveu: “não me pergunte. O segredo do meu sucesso sempre tem sido a ignorância”.

Porém, Ellis relatou em muitas situações que houve o progresso por ele pretendido em sua *big band* e no cenário do jazz de maneira geral. Observando o aperfeiçoamento dos músicos de sua *big band* para

ler e tocar os “novos ritmos”, o compositor constatou que poderia obter o mesmo êxito com suas clínicas. Na citação a seguir, Ellis (1972, p. 7) narra o episódio em que percebeu o avanço de sua *big band*.

A banda estava trabalhando firmemente toda segunda-feira à noite por quase um ano, e eu me lembro da nossa alegria quando, depois de lutarmos como loucos para nos sentirmos confortáveis em um rápido 7 (subdividido em 3 2 2), eu trouxe uma peça em 3 3/4 (11), e a banda tocou aquilo à primeira vista! Isso foi um grande divisor de águas porque percebemos que agora eles poderiam contar e tocar à primeira vista praticamente qualquer padrão rítmico. A barreira do tempo havia sido quebrada.

Em entrevista com John Killoch (1977 apud ORTON, 2010b, p. 175), publicada pelo periódico *Crescendo International* em julho de 1977, Ellis respondeu com otimismo à seguinte pergunta:

JK: [...] Você sente que ao introduzir essas fórmulas de compasso, sujeitando o público a escutá-las, e visitando faculdades, você finalmente conseguiu o feedback de seus esforços iniciais?

DE: Sem sombra de dúvida! Eu acho que hoje, pelo menos nos Estados Unidos, [...] todo jovem músico que está surgindo é muito familiar com todas as fórmulas de compasso ímpares e espera fazer música que as utiliza. De fato, eu diria que em noventa e nove por cento de todas as faculdades e colégios eles estão tocando músicas que utilizam fórmulas de compasso ímpares. Atualmente, [...] isso é uma coisa aceita, ao passo que, quando nós começamos dez ou doze anos atrás, as pessoas pensavam que nós éramos loucos.

Grande parte dos resultados obtidos por Ellis se deve à sua atuação em clínicas. Outra grande parte é atribuída ao seu trabalho como

escritor, publicando artigos em revistas nacionais e internacionais, conseguindo atingir, assim, um público ainda mais amplo.

2.5 DON ELLIS ESCRITOR¹⁰

Para Strait (2000, p. 6), “um paralelo pode ser traçado entre Ellis e Paul Hindemith, em que ambos foram compositores, *performers*, professores e autores”. Se comparado a outros jazzistas, Ellis teve uma quantidade considerável de artigos escritos. Muitos textos de sua autoria permaneceram não publicados, mas todos demonstram sua personalidade proselitista, advogando seus ideais musicais. Todavia, Strait (2000, p. 6) também reconhece que, “infelizmente, o material de autoria de Ellis [...] não dedica muito espaço às suas composições”.

Ellis publicou dois livros, *The new rhythm book* (ELLIS, 1972) e *Quarter Tones* (ELLIS, 1975). O primeiro, analisado extensivamente por Fenlon (2002), apresenta uma introdução aos “novos ritmos” com preleções e uma série de exercícios.¹¹ O segundo, com abordagem similar ao livro anterior, é dedicado a sugestões de uso de quartos de tom em diferentes instrumentos musicais. Digno de nota é o capítulo “Exercises for dexterity and ear training” (Exercícios para a destreza e para o treinamento auditivo) (ELLIS, 1975, p. 38-82), que expressa, novamente, a preocupação do autor com a percepção das estruturas por ele compostas.

Há um livro não publicado, intitulado *Rhythm*¹², que, segundo Fenlon (2002), embora tenha começado a ser escrito antes de *The new rhythm book*, parece ter sido finalizado somente em 1977. Tal escrito é desconhecido até mesmo de alguns especialistas em Ellis, como Strait (2000) e Perkins (2000), que não mencionam o livro em seus trabalhos. Fienberg (2004) apenas reconhece a existência do livro referenciando Fenlon (2002), mas não apresenta um estudo de seu conteúdo, nem mesmo o elenca nas referências bibliográficas de sua tese. O mesmo é feito na presente dissertação, pois o livro permanece inacessível.¹³

¹⁰ Alguns escritos de autoria de Ellis são discutidos somente nos capítulos 3 e 4.

¹¹ O livro é examinado um pouco mais detalhadamente no capítulo 4.

¹² Há certa incoerência em relação ao subtítulo do livro. Fenlon (2002) afirma que é “*A new system of rhythm based on the ancient Hindu techniques*”, enquanto Orton (2010b) sustenta que o subtítulo correto é “*A text based on the Hindustani methods adapted to Western needs*”.

¹³ A *Don Ellis Collection*, hospedada desde maio de 2000 na UCLA, não possui o livro em seu acervo. Brav Ellis (*Ellis Music Enterprises*), o detentor dos

Dos artigos publicados pelo compositor, Fienberg (2004, p. 137) ressalta que em apenas um deles, “The avant-garde is *not* avant-garde!” (A vanguarda *não* é vanguarda!), Ellis “pronunciou publicamente sua opinião sobre as políticas raciais do jazz”. No artigo o compositor advoga a opinião de que “no começo [do jazz de vanguarda, com o *bebop*,] havia a necessidade artística” (ELLIS, 2010e [1966], p. 343). Ellis sustenta que as primeiras músicas do jazz de vanguarda, representadas majoritariamente por músicos negros, tinham¹⁴ uma justificativa social para suas propostas de inovações, o que as conferia, também, valor artístico. “Era um período excitante e criativo.” (ELLIS, 2010e [1966], p. 343). Para Ellis, a vanguarda posterior ao *bebop*, “com pronunciamentos pseudo-místicos e um *nonsense* político correndo paralelamente” (ELLIS, 2010e [1966], p. 343), buscou uma liberdade injustificável em sua música, que resultou em uma degeneração do jazz.

Deve-se salientar que, acima de tudo, Ellis julgava o valor de uma composição jazzística pelas suas estruturas. Dessa forma, para ele o então chamado jazz de vanguarda do seu tempo – convencionalmente denominado *free jazz* –, aquele feito por músicos como – para usar os exemplos de Ellis – Archie Shepp e Albert Ayler, apresentava elementos incoerentes e já obsoletos:

Os elementos predominantes dessa música (tais como a falta de um pulso rítmico definitivo ou uma coerência estrutural ou melódica; o uso de miríades de notas rápidas sem uma total direção; gritos, buzinas e balidos em-um-tempo-incomum) agora se tornaram um lugar comum e um clichê. E quanto às “novidades”, todos esses elementos datam de alguns anos atrás (ELLIS, 2010e [1966], p. 342).

Segundo Ellis, o verdadeiro jazz de vanguarda deveria proceder pelo extremo oposto; deveria apresentar a mesma inclinação que a sua música. Mais adiante, no mesmo artigo, ele lista as principais

direitos autorais de todo o material concernente a Ellis, também não detém tal item e não sabe informar seu paradeiro. O texto parece ter sido perdido no processo de transferência dos materiais da antiga *Don Ellis Memorial Library*, mantida pela *Eastfield College* (Mesquite, TX), para o arquivo de Etnomusicologia da UCLA.

¹⁴ Nota-se que, para Ellis, o tempo verbal deve ser exatamente esse.

características que o jazz de vanguarda do final dos anos 1960 e da década de 1970 deveria demonstrar. Obviamente, enquanto compositor, Ellis seguiu tais condutas:

Música baseada em sólidas premissas estruturais audíveis (o oposto dos rabiscos musicais hoje tão prevalentes). Música que é bem concebida e pensada (oposta à escola “não me incomode com detalhes técnicos, cara; eu não preciso desenvolver minha audição, sensibilidade artística, conhecimento musical, técnica instrumental – eu estou tocando emoção pura”). Música com nova complexidade rítmica, baseada em um pulso que suinga com novos metros e sobreposições. Música com melodias baseadas nos princípios da coerência musical, utilizando os novos ritmos junto com novos intervalos. Música que faz uso de novos idiomas harmônicos baseados nos princípios da coerência audível (em oposição à escola cada-um-por-si-com-12 notas-vai!) (ELLIS, 2010e [1966], p. 343).

Este trabalho não tem a intenção de confirmar que a música de Shepp, por exemplo, não é “bem concebida e pensada”. Entretanto, essa era a etnocêntrica opinião de Ellis, e cabe destacar a importância por ele atribuída aos “novos metros e sobreposições”, como tipos de “premissas estruturais audíveis”. Nota-se que em grande parte dos outros escritos de Ellis é levantada a bandeira dos novos ritmos e da música concebida para o ouvinte. Para Ellis, o jazz de vanguarda da sua época deveria apresentar tais características. O compositor escreveu em um artigo não publicado, datado de quatro de janeiro de 1963, que havia certa evolução nas linhas de bateria do jazz corrente, mas salienta: “muito mais precisa ser feito. Liberdade completa em todos os metros é um requisito.” (ELLIS, 2010a [1963], p. 335).

Discutindo a técnica e a sonoridade do trompetista novaiorquino Henry Allen, em um texto publicado na DB em vinte e oito de janeiro de 1965, Ellis (2010d [1965], p. 341) questiona: “qual outro trompetista toca ritmos assimétricos e os manipula para também fazê-los suingar?”. Sua conclusão é que essa, entre outras “coisas, faz dele [Allen] o trompetista mais vanguardista em Nova York” (ELLIS, 2010d [1965], p. 342). É sintomático analisar que mesmo antes de Ellis

despontar com sua *big band* no cenário musical, ele já ressaltava a exploração de diferentes estruturas rítmicas para reinventar o jazz, sem perder sua principal essência: o *swing*.

“O jazz deveria *swing* o tempo todo?” (ELLIS, 1960). Com tal indagação, Ellis elaborou uma reflexão sobre a importância do *swing* como elemento para revitalizar o jazz. Sendo esse o elemento que caracterizou o jazz entre os anos 1920 e 1940, dando nome à época – *swing* –, havia grande crítica, iniciada já pelo *bebop*, fundamentando que os atributos da era *swing* deveriam ser superados. A citação abaixo ilustra o posicionamento do compositor em relação ao assunto.

A verdade dessa questão reside no fato de que qualquer coisa repetida por muito tempo sem variação tende a se tornar maçante. Minha sugestão como solução para o problema é: fazer uso de todas as maneiras de *swing*, [...] e variá-las mantendo o jazz ritmicamente interessante para o ouvinte. (ELLIS, 1960).

No texto não publicado “What is art?” (O que é arte?), o autor discute mais amplamente sobre o que, para ele, caracterizaria a música dita artística. Ellis articula seu raciocínio sempre com inclinação para o jazz, reiterando suas proposições que intervêm pelo uso dos “novos ritmos” e de estruturas auditivamente perceptíveis. No artigo, Ellis (2010b [1963], p. 336) enfatiza: “observe também que há ao menos dois aspectos em toda obra de arte: a criação que existe objetivamente, e a percepção daquela obra na mente do apreciador. Esses dois aspectos podem ou não coincidir”.

“Parece haver uma constante batalha entre aqueles que acreditam que arte é uma experiência puramente emocional e aqueles que dizem que é basicamente uma experiência intelectual” (ELLIS, 2010b [1963], p. 337), afirma o compositor no mesmo texto, aludindo novamente à distinção entre escolas do jazz a partir da década de 1950. Conforme ele,

a maior arte é satisfatória em todos os níveis e, portanto, o intelecto e as emoções serão satisfeitos. [...] As pessoas gostam de falar de arte ‘boa’ e ‘ruim’ como se houvesse alguma mágica linha divisória. Na realidade, há somente uma

questão de profundidade. (ELLIS, 2010b [1963], p. 337).

Numa entrevista concedida anos depois o compositor reforçou: “tudo que nós estamos fazendo pode ser apreciado em praticamente qualquer nível” (FEATHER, 1967 apud ORTON, 2010a, p. 224). A asserção que se infere dos discursos de Ellis é que toda experiência artística está fundamentada em dois eixos opostos, o intelectual e o emocional. Toda arte, assim sendo, acaba tendendo para um eixo ou outro, e o mesmo é válido para sua apreciação. Segundo Fienberg (2004, p. 161-162), em se tratando da concepção ellisiana, o eixo emocional estaria representado pelo *suíngue*, e o intelectual pela improvisação embasada nos “novos ritmos”.

Chega-se, então, ao paradigma ellisiano. O eixo intelectual, aquele que está no nível mais profundo de uma criação artística, antecede sua contraparte emocional, o nível mais superficial. O *suíngue*, supassumo do eixo emocional, só emerge da performance, não está escrito; daí sua posterioridade. O intelecto, também representado pela escrita – ou ainda, *escritura* – determina os “novos ritmos” e os momentos de improvisação. Mas, para o ouvinte, ambos os eixos se apresentam simultaneamente. Haja vista que no paradigma ellisiano não há *suíngue* sem metro, o eixo emocional é dependente do intelectual no ato criativo.

Tal é a justificativa da constante crítica de Ellis ao *free jazz*, uma vez que das suas improvisações “livres” não emergem estruturas métricas, portanto, encerra-se em uma fenda, sem cumprir nem o eixo intelectual, nem o emocional. Pode ter algum valor artístico, mas não é mais jazz.

A tentativa ellisiana de instaurar uma espécie de contra-reforma no jazz é também, de certa forma, uma estratégia comercial. A revalorização do ouvinte¹⁵ é a chave dessa estratégia. Ao notar que outros gêneros comerciais, como o rock e o r&b, estavam tomando o espaço que antes era ocupado pelo jazz, Ellis adotou um plano de aproximação com esses gêneros que, vale enfatizar, podem *suíngar*. Acrescentando “novos ritmos”, seções de improvisação, e arranjos para *big band*, o compositor procurava estabelecer o eixo intelectual de suas

¹⁵ São célebres os casos de jazzistas da “reforma” (iniciada com o *bebop*) que tocavam de costas para o público, indicando que sua música era feita para os músicos (negros), e não para seus ouvintes (brancos).

produções utilizando elementos de uma música que, na época, era apreciada por uma maior quantidade de pessoas, predominando no mercado discográfico. Dessa forma, Ellis esperava criar uma arte que é “satisfatória em todos os níveis”.

O que está em evidência nos poucos escritos de Ellis em que é discutido seu pensamento estético é a valorização de certos elementos, já indicados acima. São eles: a escrita, os “novos ritmos” e seções de improvisação neles fundamentados cumprindo o eixo intelectual; o swing cumprindo o eixo emocional. Tal é o modelo de criação ellisiano.

Se Strait (2000, p. 6) indica que o material escrito por Ellis “não dedica muito espaço às suas composições”, é relevante notar que esse material é tão somente um esboço de sua concepção enquanto compositor e músico de jazz. Não há espaço para análises e exemplos de suas próprias produções, o que não significa que os escritos de Ellis estejam desvinculados das suas composições. A unicidade do seu pensamento talvez justifique a não publicação de alguns dos textos que, justamente, discorrem sobre a fundamentação do seu processo criativo.

3 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DA SONORIDADE ELLISIANA

“Eu não estou tentando transcender o jazz – estou meramente tentando expandi-lo.”
(Don Ellis, 1965)

3.1 JAZZ?

Em uma entrevista concedida a Feather (1967 apud ORTON, 2010a, p. 222), publicada no periódico *Melody Maker* em Abril de 1967, Ellis declarou:

Nós estamos vivendo um dos períodos musicais mais excitantes em nossa história. O mundo inteiro do som está se abrindo. Nós temos que organizar nossos materiais no mais alto nível que pudermos. Eu estou prevendo um futuro brilhante, verdadeiramente glorioso, para o artista que está genuinamente envolvido com a música de hoje.

A afirmação otimista – quase visionária – de Ellis se tornara recorrente já com seus trabalhos precedentes, quando era assumidamente um músico engajado com a chamada *Third Stream*, esta idealizada pelo compositor Gunther Schuller nos anos que encerraram a década de 1950 (SCHULLER, 1986).¹

“Este movimento”, afirma Schuller (1986, p. 117), estava, na década de 1960, “ainda no seu começo”. O termo *Third Stream*, que, em suma, inicialmente designava a fusão entre a música erudita europeia e o jazz, foi revisto por Schuller (1986, p. 119, grifo do original) anos mais tarde em um texto datado de setembro de 1981, onde ele ressalta que “*Third Stream* é uma forma de fazer música que sustenta que *todas as músicas são criadas iguais*, coexistindo em um belo laço de sangue de músicas que se complementam e dão frutos”.

¹ Ellis teve aulas com Schuller na *School of Jazz* de Lenox ainda em 1960 (ver seção 2.2). A importância dos ensinamentos de Schuller pode ser observada, por exemplo, no enunciado “*Third Stream Jazz*” que consta na capa do primeiro álbum com composições de autoria de Ellis (ELLIS, 2006a [1961]).

A *Third Stream*, enquanto um “movimento”, conforme declara seu idealizador, reuniu uma quantidade significativa de músicos ao redor de um mesmo ideal: conceber a música erudita e o jazz como formas de arte, em oposição à música popular como música de entretenimento. Um dos resultados imediatos desse movimento, que se iniciou na cidade de Boston (MA), é a valorização da notação musical por parte dos músicos jazzistas. Os anos de estudo de Ellis na BU, portanto, são essenciais para compreender sua concepção composicional não apenas pela sua educação formal dentro da universidade, mas pelo contexto histórico-geográfico em que isso acontece. Em Boston há outro importante centro de formação musical, a *Berklee College of Music*, que contribuiu para enfatizar o treinamento nos moldes clássicos – eruditos – de muitos músicos de jazz, como o vibrafonista Gary Burton ou mesmo o brasileiro Victor Assis Brasil (PINTO, 2011).

Dessa educação formal de músicos jazzistas vêm-se muitas associações entre compositores dos contextos popular e erudito. Tais associações, ademais, não se restringiram ao ambiente de Boston, tampouco ao da *Third Stream*. Schuller (1986) reconhece que o estreitamento da relação entre jazz e música erudita seria um processo natural, e ele apenas propunha um título para esse fenômeno. Logo, estando ou não assumidamente engajados com a *Third Stream*, muitos músicos de jazz a partir dos anos 1950 compuseram peças nos moldes daquele movimento, alguns, inclusive, estudando com compositores do cenário erudito (e.g., Dave Brubeck com Darius Milhaud, André Hodeir com Olivier Messiaen).

Third Stream está perfeitamente incluída na singular categoria de música popular que Fischerman (2004, p. 32) denomina “música artística de tradição popular” – “um grupo de músicas que, muito além de suas funcionalidades sociais, são escutadas como música” (FISCHERMAN, 2004, p. 19). O autor argumenta que as obras (neste caso, “obras” é um termo, talvez, mais justo do que “peças” ou “composições”) que compõem a categoria de música artística de tradição popular, são “obras que nada tem a ver com a *cumbia villera*² [por exemplo] e sim, pelo contrário, com as maneiras de valorar e escutar que foram próprias da música clássica até o século XX” (FISCHERMAN, 2004, p. 19).

² *Cumbia villera* é uma derivação, mais conhecida na Argentina, da *cumbia*, uma prática musical originária dos guetos das cidades colombianas.

A ideia de aproveitar diferentes materiais musicais que possam servir de subsídios para criações “artísticas” (no sentido romântico da palavra), que, grosso modo, é o princípio da *Third Stream*, integra, em grande medida, a concepção composicional de Ellis em toda a sua carreira. Entretanto, para Stuessy (1977), a presença de elementos oriundos da tradição erudita na obra de Ellis não obscurece sua matriz jazz. De fato, o trabalho de Ellis foi dedicado, segundo ele próprio, a essa prática musical.

Enquanto Ellis se dirigia aos seus contemporâneos e recomendava que os materiais musicais fossem organizados “no mais alto nível” (FEATHER, 1967 apud ORTON, 2010a, p. 222), ele mesmo procurou aumentar o seu próprio acervo de materiais. Logo, justifica-se o retorno de Ellis à costa oeste norte-americana. Los Angeles já era, nessa época, um importante centro de encontro de diferentes culturas musicais, especialmente na UCLA após a fundação, em 1960, do departamento de Etnomusicologia, por Mantle Hood (CONNER, 2011). A importância de Los Angeles para Ellis, assim como Boston, vai além dos muros das universidades. É em Los Angeles que encontramos figuras como Henri Mancini, Stan Kenton, e o brasileiro Moacir Santos, que trabalharam, também, com a linguagem *big band*. Infelizmente, com esse último não há relatos de que Ellis teve contato pessoal, mas o interesse por novos procedimentos rítmicos é evidente em ambos. Na seção 2.2 desta dissertação fora mencionada a estreita relação de Ellis e Kenton. Sobre os primeiros contatos com Ellis, Mancini (apud ORTON, 2010b, p. 306) afirma: “eu ficava muito impressionado com a influência de Don sobre sua banda. [...] Ele era um músico investigador, nunca contente com o *status quo*”.

Conforme consta na seção 2.3 deste trabalho, após um lapso de tempo com estudos de pós-graduação no departamento de Etnomusicologia da UCLA, Ellis passou a dedicar sua produção para as diferentes formações de sua *big band*. Nessa época o compositor começou efetivamente a “organizar os seus materiais”, buscando outras fontes além do próprio jazz e da música erudita de vanguarda (FIENBERG, 2004). Fontes como o rock e o r&b³ fizeram a música ellisiana ser classificada, por alguns, como algo não-jazz. Mas o jazz é algo difícil de ser definido, até mesmo porque as definições existentes são reformuladas com o passar do tempo, e não é intenção deste trabalho apresentar mais uma, que pudesse integrar todas as composições de

³ *Rhythm and Blues*.

Ellis, sem exceção. O interessante é exatamente analisar que muitas peças de Ellis excedem os limites do que, não só musicólogos atuais, mas principalmente as pessoas⁴ do contexto jazzístico da época, entendiam como não-jazz; este estudo não quer classificar a produção ellisiana, mas compreendê-la. O jazz ganhou múltiplas facetas desde o seu surgimento, algumas inclusive, em certos aspectos, adversas. Suas características especificamente musicais e também sociais são distintas conforme a época, mas o título “jazz” permaneceu, inclusive para Ellis.

Publicando um artigo no *Los Angeles Times* em dezoito de fevereiro de 1969, Feather (1969 apud ORTON, 2010a, p. 315) descreveu um concerto da *Ellis Orchestra* em um clube de Los Angeles:

Numa parte substancial do longo número de abertura, a banda tocou um rock fortíssimo não adulterado – ou um jazz Don Ellis adulterado, dependendo do seu ponto de vista. Repentinamente, o homem uma vez aclamado como o Stan Kenton dos anos 1970⁵ estava à frente da primeira banda de rock do mundo com 21 integrantes.

Se se considera que o “jazz Don Ellis” é naturalmente atípico, mas, ainda assim, é jazz (e esse é o parecer predominante até hoje), Ellis, então, trilhou um caminho contrário ao de outros músicos de jazz contemporâneos seus. Sua escrita para *big band* demonstra uma preocupação em enfatizar o chamado *suingue*, lembrando não só a era na história do jazz que foi batizada homonimamente – *swing* –, mas também esse elemento musical que, segundo Ellis, é essencialmente o que faz do jazz, jazz. Para o compositor,

ouvir uma banda de jazz suingando é uma das sensações mais poderosas e deleitáveis que a música pode proporcionar ao ser humano. *O suingue não deve ser abandonado na pesquisa*

⁴ Por pessoas, leia-se todos aqueles que cumpriam alguma função neste complexo contexto: *jazzmen* (compositores, instrumentistas, arranjadores, cantores), público, críticos, produtores, etc.

⁵ Foi também Feather quem fez esse anúncio em um artigo publicado no final da década de 1960.

por novos meios de expressão no jazz, e essa é a principal razão (ELLIS, 2010c [1964], p. 339, grifo do original).

Se o que caracteriza o chamado *free jazz* são procedimentos encontrados, por exemplo, no álbum homônimo de Ornette Coleman lançado no ano de 1960, Ellis certamente não era um músico desse movimento. Com efeito, ele se considerava um compositor de jazz de vanguarda, ou da *new thing*⁶, porém, reiterava com frequência seu interesse em fazer um jazz com estrutura métrica perceptível, em detrimento de procedimentos amétricos. Abaixo, o depoimento do compositor, escrito em dezembro de 1964, esclarece sua concepção.

Escute algumas das últimas [músicas do] jazz de vanguarda – do tipo com forma livre, sem um pulso discernível – você sente excitação rítmica? Se você for honesto, você terá que responder não. Agora, há excitação, talvez mais do que em alguns [exemplos] de jazz rítmico, mas o excitação vem de outras direções. E eu não pretendo invalidar algumas dessas novas direções, porque eu, também, percebo nelas excitação, e as tenho usado, mas o problema está no fato de que alguns *jazzmen* estão se enganando. Tocar livremente, sem um pulso, pode produzir “ritmos” interessantes e extremamente complexos, mas isso nunca pode produzir o que o *jazzman* chama de *suingue* (ELLIS, 2010c [1964], p. 338).

Para Ellis, é o *suingue* que torna o contexto do jazz divertido, para os músicos e para os ouvintes, de modo que a “diversão” torna-se um conceito importante em seu projeto estético. Destaca-se, assim, que em sua concepção não há *suingue* sem metro, logo, não há diversão sem

⁶ É comum a utilização desse termo como um sinônimo exato de *free jazz*. Todavia, etimologicamente, *free jazz* está mais diretamente relacionado à ideia de liberdade total na improvisação, o que o distancia da abordagem de alguns jazzistas, como, por exemplo, Ellis. Logo, *new thing* pode ser compreendido como um termo de significado mais amplo, representando todas as diferentes categorias de jazz que emergiram nas décadas de 1960 e 1970.

metro. Ellis viu em seus procedimentos rítmicos a base para tornar sua música divertida. Segundo o compositor, os “novos ritmos” “são divertidos, excitantes e desafiadores” (ELLIS, 1972, p. 12). Sobre a última formação de sua *big band*, com a qual foi lançado um único álbum, *Live at Montreux* (ELLIS, 2002 [1978]), ele declarou numa entrevista com Killoch (1977 apud ORTON, 2010b, p. 175):

O que eu fiz quando formei essa orquestra foi olhar para o passado e conversar com alguns dos meus músicos e encontrar o que, do ponto de vista deles, era mais divertido para tocar. Qual tipo de instrumentação era a mais divertida. Então, do meu ponto de vista e do ponto de vista da escrita, para qual banda era mais divertido escrever. Foi unânime; todos mencionaram a “*Tears of joy band*”⁷.

Nick Di Scala, editor chefe das edições críticas das partituras e dos discos de Ellis, ressalva que o elemento de humor é encontrado em toda a produção ellisiana para *big band*. No encarte do álbum *Live at Montreux*, lê-se a opinião dele: “quando foi a última vez que você ouviu jazz e se divertiu? [...] ‘Jazz divertido’ é [atualmente] quase qualificado como um oxímoro. A gravação que você tem em mãos deve mudar isso. [...] Um concerto de Don Ellis sempre foi divertido” (ELLIS, 2002, [1978]). Para Ellis, não deve haver uma relação de oposição na dicotomia divertido/sério, mas de complementaridade. No seu projeto estético o processo deve ser sério, rigoroso, disciplinado, mas o resultado precisa ser divertido, para quem toca e para quem ouve. E para ser divertido para quem ouve, o compositor ressalta: “nossos públicos não precisam se preocupar com os tempos, [...] eles não devem ficar contando, mas sim nós. O que todo público deveria fazer é ouvir e envolver-se” (GACK, 1971 apud ORTON, 2010b, p. 12). O objetivo maior do compositor era estabelecer um jazz artístico, com um profundo nível intelectual (em seus próprios termos), um jazz sério. Contudo, um jazz que fosse, também, divertido, espontâneo, suingado. A importância atribuída ao suingue no paradigma ellisiano é, na realidade, uma estratégia de autodefesa às críticas de que sua música era demasiadamente racional e matemática para o universo extemporâneo e

⁷ Uma das versões da *Ellis Orchestra* (Ver seção 3.3).

improvisado do jazz. Em resposta a isso, Ellis (1972, p. 12) dizia: “os novos metros estão aqui, e eles são divertidos”. E Feather (1967 apud ORTON, 2010a, p. 209) advogava a atitude de Ellis: “a preocupação com a matemática da música não destruiu o seu senso de humor”.

No pensamento de Ellis, era necessário um elemento inesperado para tornar uma composição divertida, até mesmo engraçada. Tal ideia se configurou em mais uma justificativa para sua crítica ao *free jazz*. Em um contexto de improvisação livre, poucos eventos estão previstos pelo ouvinte, então dificilmente há surpresa. É preciso um contexto em que o ouvinte crie expectativas, tente antever o fluxo musical, para que haja o elemento surpresa. Daí sua insistência em trabalhar sempre com abordagens métricas.

Se a recusa pela improvisação livre era vista por muitos como algo antiquado no cenário jazzístico, Ellis procurou inovar o jazz à sua maneira. O caminho encontrado por ele para criar sua própria linguagem dentro desse contexto foi aproximar-se de diversas outras manifestações musicais.

“O que quer que Don Ellis faça é garantido gerar controvérsia” (SIDERS, 1969 apud ORTON, 2010a, p. 325), publicou o escritor Siders na DB em novembro de 1969. A opinião de Siders era a mesma de muitos que também escreveram sobre Ellis. Grande parte dessas controvérsias emergiu de tentativas de rotular a música de um compositor de jazz que propôs fazer algo novo recorrendo constantemente, também, ao passado do próprio jazz. Como bem observa Fienberg (2004, p. 9), “estudar Ellis é simultaneamente estudar, comparativamente, contrastes musicais: clássico e jazz, tradicional e vanguarda, planejado e extemporâneo, artístico e comercial”.

3.2 INOVAÇÃO X SAUDOSISMO

Para Feather (1987, p. 213), como músico, Ellis “é um inovador radical, um expoente da liberdade ilimitada, um experimentador desinibido. Mas acrescenta que “em nível de personalidade ele é conservador, escrupuloso, um americano completo – totalmente rigoroso e disciplinado”. Contudo, o contraste não existe apenas entre a música e a personalidade de Ellis. Sua música apresenta elementos de inovação e saudosismo coexistindo em harmonia. Suas declarações apenas refletem essa concepção.

Ellis, ademais, nunca titubeou em manter tal postura paradoxal. O compositor, na entrevista concedida a Feather (1967 apud ORTON,

2010a, p. 223, grifo nosso) mencionada no início deste capítulo, argumentando em favor de sua música, declarou: “as *coisas mais novas* são o que está excitando as pessoas agora, as coisas rítmicas e ouvir algo diferente. Nós estamos *retomando* o som de surpresa que o jazz costumava ter”.

Tal depoimento é coerente com seu entendimento de desenvolvimento histórico da música – ou ao menos do jazz – através da reinvenção, da recriação. Na opinião de Ellis, reinventar procedimentos de músicas precedentes é sempre uma grande ferramenta da qual dispõe qualquer compositor. Para ele, no jazz de seu tempo, abordagens amétricas já eram obsoletas, logo, o jazz teria que retomar suas raízes no suingue, com uma música claramente métrica. A novidade estaria, então, na exploração de novas estruturas métricas. Na mesma entrevista Ellis reitera: “em algum momento no futuro, se as coisas forem como eu gostaria de vê-las, onde nós realmente entraríamos nesses metros, pode soar muito novo tocar algo em 4/4. Agora, não é o caso hoje; as coisas novas são tudo menos 4/4.” (FEATHER, 1967 apud ORTON, 2010a, p. 223). Ainda, entende-se pelos depoimentos de Ellis que, para ele, a música amétrica do *free jazz* não estaria na vanguarda do jazz, pois não seria jazz, devido à ausência do suingue. Segundo o compositor, a verdadeira vanguarda reinventa a tradição, e não tenta se desvincular totalmente dela.

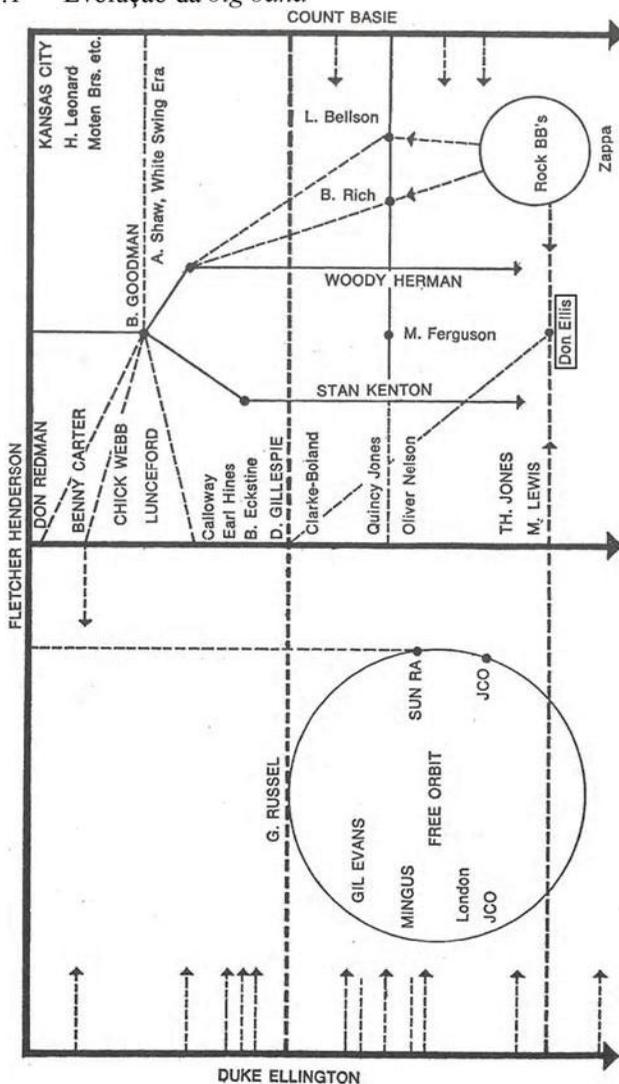
A tensão entre inovação e saudosismo, fazendo-se presente no pensamento estético de Ellis, pode ser observada em aspectos específicos de sua linguagem composicional, como a instrumentação, a improvisação livre e a escrita, e a complexificação rítmica em detrimento da simplificação harmônica.

3.3 ELLIS ORCHESTRA X 5-4-4

“Em 1933 Benny Carter usou pela primeira vez cinco, em vez de quatro saxofones (dois altos, dois tenores e um barítono) e, no decorrer dos anos 30, passou-se a usar também quatro pistões e quatro trombones” (BERENDT, 2009, p. 295). Desde então, esta se tornou a formação padrão da *big band*, 5-4-4: cinco saxofones, quatro trompetes (ou pistões), quatro trombones, e seção rítmica (normalmente, com quatro peças: piano, guitarra, contrabaixo [elétrico ou acústico] e bateria). Dessa forma, “uma *big band* [padrão] possui, no total, dezessete a dezoito músicos” (BERENDT, 2009, p. 295). Ellis resolveu dedicar a maior parte do seu trabalho composicional às *big bands*, mas a

instrumentação utilizada por ele nunca seguiu o padrão indicado acima. Não obstante, Berendt (2009) vê na *Ellis Orchestra* a confluência estilística de muitas *big bands* anteriores (Figura 3.1).

Figura 3.1 – “Evolução da *big band*”



Fonte: Berendt (2009, p. 296) – ênfase minha em “Don Ellis”

A primeira formação da *Ellis Orchestra*, a que mais se aproximou do padrão 5-4-4, contava com cinco madeiras (incluindo flauta transversal, clarinete, e saxofones soprano, alto, tenor e barítono, conforme a composição), quatro trompetes (mais o trompete solo de Ellis), três trombones (um deles baixo), e seção rítmica com piano/órgão elétrico, três contrabaixos acústicos, duas baterias, e congas/bongôs. O grande diferencial da formação dessa *big band* está na seção rítmica expandida. Com essa formação instrumental foi lançado o álbum *'Live' at Monterey*, de 1966 (ELLIS, 1998b). Doravante, em cada disco gravado pela *Ellis Orchestra* o compositor acrescentou alguma singularidade na instrumentação.

A partir de *Live in 3 2/4 Time* (ELLIS, 2000 [1966]), em algumas peças há um clarinete baixo (sem alterar o número de instrumentistas [cinco madeiras]), timbales (quando utilizado, executado pelo segundo baterista), e mais um percussionista. Para o disco *Electric Bath*⁸ (ELLIS, 1998a [1967]), a *Ellis Orchestra* passou a contar, também, com flauta piccolo (sem alterar a quantidade de madeiras [cinco]), e vibrafone (sem alterar o número de percussionistas [quatro]). Essa instrumentação permaneceu inalterada no álbum seguinte, *Shock Treatment* (ELLIS, 2001 [1968]), onde se encontra a peça *The Tihai* (ver seção 5.1) e as últimas composições ellisianas que fazem uso da primeira formação de sua *big band*, com três contrabaixos acústicos. Em *The new rhythm book*, Ellis (1972, p. 7) apresenta a seguinte explicação sobre o uso da seção rítmica expandida:

A ideia original para a seção rítmica expandida (3 contrabaixos e 3 percussionistas) era tanto musical como prática. Eu toquei em algumas bandas latinas e me apaixonei pelo som de 3 ou 4 percussionistas, cada um fazendo algo diferente. A polifonia rítmica me excita. Também, pelo lado prático, eu percebi que se somente um baterista e um baixista conhecessem meu repertório e eles tivessem que deixar a banda por algum motivo, eu estaria perdido.

⁸ A peça *Turkish Bath*, faixa número três deste disco, requer um *sitar* que era executado por um dos três baixistas.

Nota-se que Ellis procurou sempre manter o total, aproximado, de vinte e um músicos em sua banda. Gradualmente, ele acrescentou novos instrumentos reduzindo a quantidade de contrabaixos para um (então, elétrico), trompetes para quatro, e trombones para dois (tenor e baixo), buscando um padrão em que uma gama maior de timbres e registros pudesse ser utilizada. Por esse motivo, o uso de instrumentos e equipamentos elétricos foi, além de uma escolha estilística, algo necessário para equilibrar a intensidade dos diferentes sons de sua *big band*. Por exemplo, o acréscimo de um quarteto de cordas a partir do álbum *Tears of joy* (ELLIS, 2005c [1971]), onde se encontra a peça *Strawberry Soup* (ver seção 5.3), só foi possível através da eletrificação desses instrumentos.

Aliás, nas composições a partir do disco *Tears of joy* foram utilizados, além do quarteto de cordas, instrumentos tão atípicos na linguagem jazzística quanto oboé e trompa, entre outros já encontrados em trabalhos precedentes. Conforme consta na seção 2.1, para Ellis e seus músicos, a “*Tears of joy band*” foi a versão mais divertida dessa *big band*. No último disco gravado pela *Ellis Orchestra, Live at Montreux* (ELLIS, 2002 [1978]), cuja sexta faixa é *Niner Two* (ver seção 5.3), essa formação foi retomada, com o acréscimo de tímpanos na seção rítmica.

Além de utilizar instrumentos não convencionais na abordagem *big band*, Ellis também distribuía seus músicos pelo palco de maneira diferenciada. Um artigo de Allan Writer, publicado em cinco de abril de 1971 no periódico *Minneapolis Tribune*, relata que, ao invés da típica compactação dos sopros no lado direito do palco e seção rítmica no lado esquerdo, esta era a distribuição da *Ellis Orchestra*: “todo o naipe das percussões está no meio do palco. As cordas e metais formam um semicírculo atrás e aos lados da percussão.” (WRITER, 1971 apud ORTON, 2010b, p. 8). O objetivo dessa distribuição é proporcionar, mais do que um efeito visual distinto, uma maior espacialização sonora, o que certamente contribui para que os ouvintes identifiquem cada parte que compõe o todo. Conquanto a música eletroacústica já explorasse a espacialização sonora desde a década de 1950⁹, tais procedimentos de Ellis no campo da música popular ainda eram considerados bastante atípicos. A Figura 3.2 exemplifica a distribuição pelo palco não convencional que a sua *big band* utilizava: a primeira imagem é da *Count Basie Orchestra* atual, dirigida por Dennis Mackrel, com a

⁹ Cf. MENEZES, 1999, p. 21-31.

tradicional formação 5-4-4, e a segunda imagem é da *Tears of joy band*, no início dos anos 1970.

Figura 3.2 – *Count Basie Orchestra e Tears of joy band*



Fontes: <<http://www.basieband.org/>> e acervo do próprio autor

A mesma explicação se aplica à distribuição de alguns músicos entre a plateia. Esse procedimento se tornou, também, uma marca dos concertos da *Ellis Orchestra*, mas era utilizado somente em algumas peças. A tentativa de criar experiências semelhantes na audição dos discos pode ser apontada, por exemplo, no lançamento em versão quadrifônica do álbum *Tears of joy* (FENLON, 2002, p. 193).

Todas essas abordagens instrumentais de Ellis demonstram sua maneira sistemática de atuar como *bandleader*. Tal característica da sua personalidade esclarece sua preferência por procedimentos métricos em detrimento da prática de improvisação livre, ainda em voga no cenário jazzístico, na qual Ellis via uma espécie de caos sonoro infundado.

3.4 ESTRUTURADO X CAÓTICO

O início da carreira de Ellis como compositor – na primeira metade da década de 1960 – é marcado por um engajamento com o jazz do seu tempo. Os discos gravados neste período (ELLIS, 1988, 1990 [1961], 2005 [1962], 2006a [1961])¹⁰ incluem peças com forte presença de elementos do *free jazz* concatenados a elementos típicos da música erudita de vanguarda – o princípio básico da *Third Stream*. Tal música ellisiana era, portanto, para grupos pequenos (*combo*) onde a improvisação livre imperava aos moldes do *free jazz*. As características detalhadas abaixo dizem respeito unicamente aos elementos estruturais do *free jazz*, que originam um tipo de textura particular, doravante denominada “textura *free jazz*”.

O *free jazz* [...] é provavelmente melhor definido por suas características negativas: a ausência de tonalidade e sequências de acorde predeterminadas; o abandono da estrutura jazzística de *chorus* [...]; e frequentemente a suspensão do pulso do jazz em favor de um *rubato* livre. [...] A forma da performance era frequentemente determinada pelos poderes de resistência dos performers, a peça chegava ao

¹⁰ O álbum *Out of Nowhere* (ELLIS, 1988), que não contém composições de Ellis, foi gravado em 1961, mas lançado postumamente apenas em 1988. Orton (2010b, p. 358-361) confirma a divergência entre a quantidade de discos efetivamente lançados nesta época, pois alguns são muito pouco conhecidos do público.

final quando a energia acabava. A melodia se tornou muito mais variada e fragmentada [...]. Ênfase especial era colocada sobre a *improvisação coletiva*, embora em um dado momento algum *performer* normalmente atuava como solista. (ROBINSON, 2013, grifo nosso).

Segundo Strait (2000), algumas das primeiras composições de Ellis já apresentavam elementos estruturantes que foram explorados e desenvolvidos na posterior carreira com *big band*. Essa mudança de orientação na linguagem de Ellis – do *jazz combo* ao *jazz big band* – foi motivada por uma crise com os elementos américos do *free jazz*, no qual o compositor passou a ver um tipo de caos sonoro. Feather, numa entrevista com Ellis publicada em 1962, comenta sobre as peças ellisianas realizadas no contexto do *jazz combo*, afirmando que apresentavam alguns princípios alusivos ao *free jazz*, como forma-livre ou amorfa e a ausência de estruturas métricas. Mas, nessa mesma entrevista, Ellis replica:

O caótico, a atitude a-vida-é-uma-droga, são refletidos naquele tipo de música que não encontra vibrações simpáticas em mim. Eu prefiro refletir um universo ordenado, estruturado, porque essa é a forma como eu me sinto sobre a vida. As coisas precisam ser lógicas, com um elemento unificador. (FEATHER, 1962 apud ORTON, 2010a, p. 209).

Para Ellis, a sobeja independência entre as partes de uma peça *free jazz*, na ausência de “um pulso discernível”, não pode ser classificada como uma “coerência audível” (ELLIS, 2010e [1966], p. 343). E na falta de uma coerência audível haveria o caos.

A acepção que o conceito de “caos” adquire no pensamento de Ellis ainda está consideravelmente afastada do entendimento que a ciência apresenta, nomeadamente pela “teoria do caos”, que vem sendo desenvolvida desde os estudos de Edward Lorenz na década de 1960. A ideia de imprevisibilidade, contudo, permeia ambos os entendimentos. “Caos implica que um sistema tenha leis subjacentes que teoricamente permitam conhecer o futuro, mas, na prática, tais previsões são impossíveis por causa das incertezas dos métodos de medida, que

“crescem com o tempo” (HALPERN, 2007, p. 102). Enquanto a teoria do caos se ocupa, ao menos desde o célebre artigo “Period three implies chaos” publicado em 1975, de James Yorke e Tien-Yien Li, com possíveis padrões de organização por trás de aparentes casualidades (HALPERN, 2007), Ellis se referia ao *free jazz* como algo caótico por compreender que nele há uma integral desordem e imprevisibilidade, suprimindo quaisquer chances de haver o “elemento surpresa”, uma vez que o “instrumento de medida” seria a própria percepção auditiva do ouvinte, com suas limitações. O uso que o compositor faz do termo “caos”, portanto, é similar àquele que encontramos no senso comum.

Com efeito, é curiosa a crítica feita por Ellis sobre abordagens musicais cujas determinações previamente impostas pelo compositor são mínimas, como acontece no *free jazz*, dado que ele próprio chegou a explorar *happenings*¹¹ no início da sua carreira, ainda no final dos anos 1950. Outrossim, a mudança de orientação na sua linguagem (dos *combos* às *big bands*) não foi acompanhada de um abandono completo do elemento caótico. Este, todavia, se tornou minoria na sua música, e passou a ser utilizado com um propósito singular.

A música de Ellis para *big band* faz uso de texturas típicas desse idioma. A mais explorada por ele é a polifonia, pois, conforme Arom (1991, p. 38, grifo do original), a polifonia “se apresenta como um procedimento que é em *múltiplas partes simultâneas, heterorrítmicas e não paralelas*¹²”. O autor complementa:

- [em] múltiplas partes, porque é feito de várias linhas (ao menos duas) melódicas ou rítmicas que são diferentes e sobrepostas;
- simultâneas, porque não estão confinadas a encontros esporádicos, como é o caso com a heterofonia [...];

¹¹ Manifestações artísticas propositalmente híbridas (com elementos cênicos, musicais, visuais) com forte presença de improvisações e elementos aleatórios que, embora derivem de performances dadaístas e futuristas do início do século XX, popularizaram-se na segunda metade do século depois que John Cage estreou, em 1952, *Theater Piece #1*. O termo foi utilizado pela primeira vez em 1957, por Allan Kaprow.

¹² Paralelismo é aqui entendido como a “performance simultânea de duas ou mais partes diferentes que são separadas por intervalos constantes que não sejam de oitava” (AROM, 1991, p. 37).

- heterorrítmicas, porque a articulação rítmica é diferente para cada parte separada, em contraste com a homorrítmia implicada na homofonia;
- não paralelas, finalmente, por conta do desenvolvimento independente de cada parte perante as outras, onde movimentos contrários ou divergentes ocorrem, de maneira oposta aos movimentos paralelos. (AROM, 1991, p. 38).

Também encontram-se com certa frequência trechos homofônicos e o uso de paralelismos. O paralelismo, na realidade, é muito comum no idioma *big band* de maneira geral. Embora em grande parte das vezes os naipes da *big band* dialoguem como em hoqueto, é característica da música desse contexto a polifonia de naipes na qual cada naipe é composto por partes paralelas em textura homofônica, gerando, no todo, uma textura polifônica. Este tipo de procedimento, polifonia de naipes, encontrado com grande assiduidade em peças como *Diminuendo and Crescendo in Blue*, de Duke Ellington, é, à maneira ellisiana, exemplificado pela Figura 3.3 que exhibe um excerto de *Niner Two*.

Figura 3.3 – Polifonia de naipes (trompetes/trompa e trombones/tuba) em *Niner Two*

The musical score for Figure 3.3 illustrates polyphony in the brass section of Duke Ellington's *Niner Two*. It consists of six staves, each representing a different instrument: three Trumpets (Tpt.), Horn (Hn.), Trombone (Tib.), Trombone/Bass (Tib.B.), and Tuba (Tu). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score shows independent melodic lines for each instrument, with some parts featuring slurs and accents, demonstrating the complex texture of polyphony.

Fonte: produção do próprio autor

Um hoqueto *per se* no repertório ellisiano é exemplificado pelo excerto de *Strawberry Soup* mostrado na Figura 3.4.

Figura 3.4 – Hoqueto em *Strawberry Soup*

The musical score for Figure 3.4 illustrates a hoquet in the strings of the piece *Strawberry Soup*. The score is written for six parts: Bassoon (Ba), Double Bass (Dz), Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The hoquet is marked with a circled '1' and a dynamic of *f*. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds play a melodic line. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The tempo is marked *mp* (mezzo-piano). The woodwinds are marked *plac.* (pizzicato). The strings are marked *f* (forte). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The tempo is marked *mp* (mezzo-piano). The woodwinds are marked *plac.* (pizzicato). The strings are marked *f* (forte).

Fonte: Ellis (1999)

Ellis, assim como outros *bandleaders* que o antecederam como Kenton, por exemplo, utilizou polifonias entre naipes e também entre as partes. Porém, vale lembrar que a polifonia entre diferentes partes é um elemento comum do jazz desde os tempos da *Dixieland* (BERENDT, 2009; GRIDLEY, 2011; HOBBSAWM, 2004); a novidade na música de *bandleaders* como Kenton e Ellis está na maneira como a polifonia é utilizada. O aumento da quantidade de diferentes instrumentos musicais em detrimento do número de instrumentistas em cada naipe ao longo da carreira da *Ellis Orchestra* é justificado pelo uso cada vez mais frequente da polifonia entre as partes, rompendo em muitos momentos a típica construção de movimentos paralelos dentro dos naipes. Dentro desse contexto de *big band*, majoritariamente polifônico (entre naipes ou entre partes separadas), o elemento caótico, em Ellis, é alcançado através de três procedimentos: polifonia num amplo nível de densidade, heterofonia, e textura *free jazz*.

Embora em trechos polifônicos muito densos haja um quadro métrico, “um elemento unificador” (FEATHER, 1962 apud ORTON, 2010a, p. 209), ou um “pulso em comum” (WILLARD, 1974 apud ORTON, 2010b, p. 105), a quantidade de sobreposições de diferentes partes é tão grande que elas deixam de ser “premissas estruturais audíveis” (ELLIS, 2010e [1966], p. 343). Esse procedimento é manifestamente utilizado em um trecho de *Strawberry Soup*, analisado no quinto capítulo desta dissertação, onde há sobreposição de uma grande quantidade (dezoito) de curtos ostinatos de durações desiguais. Ademais, Ellis explorou a técnica de sobrepor diferentes ostinatos – talvez, inspirado por Igor Stravinsky – desde as suas primeiras composições (STRAIT, 2000, p. 21-24), e a expandiu para diferentes níveis de complexidade, densidade e audibilidade.

O elemento caótico em Ellis também se dá através da heterofonia que, segundo Arom (1991, p. 36), “não pode ser considerada a mesma coisa que polifonia”. Define-se heterofonia como um “tipo improvisado de polifonia, nomeadamente o uso simultâneo de versões pouco ou elaboradamente modificadas da mesma melodia” (APEL, 1974, p. 383). Um exemplo do elemento caótico heterofônico no repertório ellisiano é *Great Divide*. O crítico de jazz Tom Murtha (1970 apud ORTON, 2010a, p. 350), revisando uma performance de tal composição da *Ellis Orchestra*, sustenta que “a banda inteira se tornou solista por um breve momento de caos”. O “breve momento de caos” é precisamente um breve momento de heterofonia: as variações simultâneas do fragmento melódico transcrito na Figura 3.5 são tocadas

por cada músico em andamentos diferentes, individuais, cada um em seu registro próprio. Este mesmo procedimento – heterofonia – acontece também no início de *The Tihai* (ver seção 5.1), por exemplo, e em inúmeras outras peças.

Figura 3.5 – Motivo melódico executado em heterofonia no final de *Great Divide*



Fonte: produção do próprio autor

Por fim, a sonoridade caótica gerada pela textura *free jazz* é determinada por Ellis através da livre improvisação, cuja única restrição imposta pelo compositor é a duração ou o intervalo de tempo em que tal elemento caótico deve acontecer. Nesse último caso, Ellis costumava dar indicações escritas para os músicos, como “*freak out*” (perder o bom-senso, surtar), que aparece na partitura de *Final Analysis* (ELLIS, 1969a). Embora Ellis também tenha utilizado indicações escritas tradicionais como “*ad libitum*” ou “*vamp*”¹³ para outros momentos de solo improvisado que não soam caóticos, expressões como “*freak out*” são bastante sugestivas do entendimento que o compositor tinha do resultado sonoro de procedimentos como esse.

Conclui-se que um denominador comum, um nível de tempos/pulsos em comum para todas as partes, é o elemento organizador, estruturante, sobre o qual Ellis realiza suas texturas complexas, algumas vezes tendendo ao caos. A orientação, nesse caso, está focalizada nos “novos ritmos”, que constitui o assunto principal desta dissertação (ver capítulos 4 e 5). Nos princípios da heterofonia e da textura *free jazz* nota-se, na condição de “liberdade” para os *performers*, um estado de caos, que, em muitos casos, se intensifica progressivamente. O conceito de “liberdade” é deveras complexo, e em todo contexto de improvisação livre há mais questões envolvidas¹⁴ do que um simples “soprar o que você quiser” (ELLIS, 1970 apud ORTON, 2010a, p. 381). É sintomático que Ellis tenha visto um problema estético

¹³ “Uma curta passagem [normalmente improvisada no contexto do jazz] tocada em preparação para a entrada de um solista” (KIDSON; ROOT, 2013), que Ellis quase sempre indicava para o mesmo músico que solava a seguir.

¹⁴ Cf. COSTA; SCHAUB, 2013.

– o caos – na improvisação livre. Etimologicamente, “*free jazz*” já denota a ideia de liberdade para os *performers* desse contexto. Para Berendt (2009, p. 36-37), com tal libertação “o jazz penetrou [...] num campo livre e amplo, voltando a ser, assim, o que era nos anos 20, quando o mundo dos brancos o descobriu: uma grande, louca, tensa e incerta aventura”. Com Ellis o jazz voltou a ser, em muitos aspectos, o que era nos anos 30: música para o entretenimento dos brancos e já condicionada por padrões (escrita, forma, instrumentação, métrica, etc.) importados, em parte, da música clássica europeia.

Não obstante, todos os momentos de caos na música ellisiana são pontuais. É natural que Ellis utilizasse com muita precaução as técnicas acima mencionadas, que trazem resultados sonoros que ele próprio criticava. Assim, o elemento caótico de sua música tem um propósito bastante específico. Com a justaposição de seções caóticas e estruturadas o ouvinte pode comparar ambas as abordagens. Com isso, Ellis possivelmente pretendia dar oportunidade para o ouvinte avaliar qual abordagem proporciona maior excitação rítmica, qual demonstra níveis de emoção e intelectualidade mais profundos, qual suinga mais. Obviamente, o compositor esperava que a conclusão do ouvinte seguisse as sugestões descritas em seus textos e depoimentos.

Torna-se evidente o conteúdo político nos discursos de Ellis. Sua crítica ao *free jazz* é, muito além de uma análise crítica imparcialmente construída, uma estratégia comercial, na qual se estabelece uma luta pelo poder.

Por bem ou por mal, a cultura é agora um dos elementos mais dinâmicos – e mais imprevisíveis – da mudança histórica no novo milênio. Não nos surpreende, então, que as lutas pelo poder adquiram, cada vez mais, uma forma simbólica e discursiva, ao invés de simplesmente física e compulsiva, e que a própria política assuma progressivamente a forma de uma “política cultural”. (HALL, 1997, p. 213).

Neste contexto das músicas artísticas de tradição popular, feitas para ser “escutadas” (FISCHERMAN, 2004), a intelectualidade no processo de criação é critério de juízo de valor. E, para Ellis, a intelectualidade está no estruturado. Nas ríspidas palavras do próprio compositor:

Um grito é muito emocional e sincero, mas não é arte. A história nos contará – quando toda essa besteira [o *free jazz*] sumir, as pessoas vão olhar para trás e separar o significativo do insignificante. Eu gosto de música pensada. [...] Minha música pode soar caótica algumas vezes se eu estou naquele clima particular, mas sempre há um pensamento por trás daquilo. (WILLIAMS, 1970 apud ORTON, 2010a, p. 381).

3.5 RITMO X HARMONIA

O artigo publicado por Williams no periódico *Melody Maker* em outubro de 1970, cujo excerto encerrou a seção anterior, é fundamentalmente uma compilação de depoimentos de Ellis por ele registrados. Nesse mesmo artigo, Williams (1970 apud ORTON, 2010a, p. 281) levanta a questão dicotômica sobre ritmo e harmonia na música ellisiana: “os críticos da perspectiva de Don observam que ele se concentra sobre a inovação rítmica em detrimento da exploração harmônica e melódica, algumas vezes se inclinando para a banalidade nesses aspectos”. Ellis, no entanto, replica: “a música indiana é a mais complexa em toda a história, ritmicamente falando, mas ela não tem harmonia, porque o ritmo e a melodia satisfazem”.

A simplificação da dimensão harmônica em muitos trechos das composições para *big band* através de um retorno ao jazz tonal dos anos 1930 está implicada no que o compositor chama de “equilíbrio estético”. Nas palavras dele:

Parece ser um princípio geral da arte, manter o equilíbrio estético entre tensão e relaxamento, de maneira que quando o nível de complexidade em um parâmetro aumenta, o nível em outras áreas precisa ser correspondentemente reduzido para atingir um equilíbrio geral (ELLIS, 1972, p. 14).

Com efeito, o movimento criado pela alternância entre tensões e relaxamentos no discurso musical de muitas peças de Ellis se dá pela dimensão rítmica. Todavia, ao longo de sua carreira com *big bands*, o compositor explorou diferentes relações entre harmonia e ritmo, ora trabalhando em um contexto integralmente tonal (em peças como, por

exemplo, *Pussy Wiggle Stomp*¹⁵), ora percorrendo modalismos, atonalismos e microtonalismos. Para utilizar microtons – $\frac{1}{4}$ de tom –, a conhecida marca de instrumentos musicais de sopro *Holton Company* produziu um trompete com quatro pistões para Ellis (Figura 3.6).

Figura 3.6 – Don Ellis e o trompete desenvolvido pela *Holton Company*



Fonte: Ellis (1998a)

Ellis reconhece que, de maneira geral, notas em $\frac{1}{4}$ de tom em suas composições não são estruturalmente fundamentais, i.e., são empregadas quase sempre como ornamentos (e.g., notas de passagem, bordaduras, etc.). Em *Quarter Tones*, o compositor afirma: “o que tem sido desenvolvido com quartos de tom até agora (incluindo o meu próprio trabalho) tem sido basicamente decorativo ao invés de orgânico” (ELLIS, 1975, p. 20). Portanto, o uso de modalismos, microtonalismos e atonalismos por Ellis é, de certa forma, apenas uma compensação na dimensão das alturas por não estar trabalhando dentro da prática comum

¹⁵ Essa composição foi lançada pela primeira vez no disco *Autumn* (ELLIS, 2007 [1968]). Além de ter um título controverso, que motivou a proibição de sua execução em alguns concertos (ORTON, 2010b, p. 93), a peça faz uma alusão à música *Unsquare Dance* (1961), de Dave Brubeck, e à cantiga de roda “*My dad is better/bigger than your dad*”, que ficou mais conhecida pela versão “*My dog is better/bigger than your dog*” divulgada pelo comercial da marca de ração para cachorros *Ken-L-Ration* (FIENBERG, 2004, p. 222-223).

do jazz de seu tempo. Em *The new rhythm book*, o compositor explica sua opção pelos desenvolvimentos rítmicos em favor de uma simplificação harmônica:

Foi num ponto inicial na experimentação com novas fórmulas de compasso que eu percebi que era esteticamente necessário fazer uma quebra da prática tradicional do jazz. A prática comum ainda era improvisar sobre notas com um grande número de mudanças de acorde. Eu percebi que usar uma fórmula de compasso complicada em cima de uma progressão de acordes complicada criava uma confusão estética. [...] Quando você se torna tremendamente complexo em uma área parece necessário simplificar em outra. (ELLIS, 1972, p. 14).

Ellis, em sua anterior carreira no *jazz combo*, trabalhou com o tonalismo expandido e rápidas mudanças de acorde à maneira de John Coltrane em *Giant Steps* (1960), por exemplo, e também utilizou uma série dodecafônica em *Improvisational Suite* – analisada por Gunther Schuller no encarte do disco *...How Time Passes...* (ELLIS, 2006a [1961]). Porém, o serialismo foi logo abandonado pelo compositor, porque, segundo ele, “é bem organizado no papel, mas não para o ouvido” (FEATHER, 1967 apud FIENBERG, 2004, p. 123). Tal afirmação foi feita num artigo publicado por Feather em março de 1967, com o sugestivo título “Don Ellis: the new symbol of tonal music” (o novo símbolo da música tonal). A “falta de organização para o ouvido” foi o principal argumento que acompanhou as declarações do compositor contra os demais desenvolvimentos no contexto do jazz a partir da década de 1960.

As notáveis mudanças que ocorreram na linguagem de Ellis após seu retorno para Los Angeles e sua entrada na UCLA, acompanhada da formação de sua *big band*, foram, provavelmente, vistas como necessárias pelo próprio compositor, logo após receber as primeiras críticas, direcionadas à sua música e à sua raça. A exploração de desenvolvimentos na dimensão rítmica, como metros assimétricos e sobreposições métricas – que geram o que neste trabalho é chamado de dissonância métrica (ver capítulo 4) –, parece ser um campo comum para compositores brancos associados com o contexto das músicas

artísticas de tradição popular (FISCHERMAN, 2004). Stan Kenton, Dave Brubeck, Hank Levy, Lalo Schifrin, John McLaughlin, são apenas alguns nomes que encontramos no mesmo grupo onde Ellis fez questão de estar; todos esses nomes, ademais, são por ele mencionados com louvor em seus escritos e depoimentos. Uma grande parte desse grupo de músicos é localizada na costa oeste norte-americana, onde muitos deles tiveram apoio da indústria cinematográfica. Esse é também o caso de Ellis, sendo os discos *Connection* (ELLIS, 2005d [1972]) – para o filme *French Connection* – e *Music From Other Galaxies and Planets* (ELLIS, 2006d [1977]) – para a série *Star Wars* – os seus trabalhos mais conhecidos nesse contexto.

Embora Ellis advogue em textos anteriores por novos desenvolvimentos métricos no jazz, um dos seus artigos mais célebres, “The avant-garde is *not* avant-gard!” (ELLIS, 2010e [1966]) – citado amplamente nesta dissertação desde o segundo capítulo –, que se tornou uma espécie de manifesto contra o *free jazz*, não por acaso foi publicado exatamente no ano da estreia oficial de sua *big band*: 1966. Nesse texto Ellis defende o uso de “premissas estruturais audíveis” e procedimentos métricos, tentando decretar as características encontradas em sua linguagem composicional como os verdadeiros desenvolvimentos do jazz a partir de então. A maior arte no contexto do jazz, para ele, faria uso dos “novos ritmos” em detrimento de complexidades harmônicas, buscando a “coerência audível” (ELLIS, 2010e [1966], p. 343), evitando, pois, um desequilíbrio estético.

4 RITMO¹

“Você não pode dizer que algo está certo ou errado, mas a ênfase em minha banda sempre tem sido sobre o ritmo, porque para mim essa é a coisa mais interessante na música, por essa razão os outros elementos têm sido quase sempre simplificados.”

(Don Ellis, 1970)

4.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Conforme indicado no segundo capítulo, Ellis considerava que o jazz de vanguarda deveria ser uma “música baseada em sólidas premissas estruturais audíveis” (ELLIS, 2010e [1966], p. 343). Paradoxalmente, Fenlon (2002, p. 114) menciona que, “em alguns casos, Ellis usa sua abordagem rítmica para obscurecer as percepções auditivas”. Contudo, a intenção do compositor era buscar novas formas de suingar, fazendo uso de sobreposições métricas. Essas sobreposições complexificam a linguagem do jazz, mas Ellis sempre sugeriu que deveriam ser percebidas auditivamente; exatamente por isso, poderiam suingar. Assim, “obscurecer”, como escreve Fenlon (2002), talvez não seja a melhor palavra, mas sim “complexificar”.

As pesquisas anteriores sobre a música de Ellis (PERKINS, 2000; STRAIT, 2000; FENLON, 2002; FIENBERG, 2004) atestam a contribuição da abordagem rítmica do compositor para a música popular de maneira geral. Os percursos métricos encontrados na sua música são, seguramente, um dos maiores diferenciais da sua linguagem em relação à de outros jazzistas. Apontar tais relações métricas é o objetivo último das análises aqui realizadas.

Procurando um processo analítico que pudesse indicar como – provavelmente – o ouvinte reconhece as tensões² e as estruturas rítmicas do repertório ellisiano, optou-se por utilizar a teoria da dissonância

¹ Recomenda-se enfaticamente consultar o Apêndice A: Glossário, que contém alguns conceitos definidos apenas ali e que são mencionados frequentemente nos últimos capítulos desta dissertação.

² Trata-se da sensação de tensão alcançada por algum tipo de procedimento rítmico, que Krebs (1999), em sua teoria – como se verá adiante – chama de dissonância métrica.

métrica de Krebs (1999), e os grupos de regras que, fundamentadas em estudos cognitivos da percepção auditiva, determinam estruturas métricas e de agrupamentos (*metrical and grouping structures*, no original). Essas regras foram retiradas de *A generative theory of tonal music (GTTM)*, de Lerdahl e Jackendoff (1983), e de posteriores revisões propostas por Temperley (2001) e London (2012).

O sistema de “regras de preferência” foi primeiro proposto na *GTTM* de Lerdahl e Jackendoff (1983). Desde então, esse sistema tem sido utilizado e expandido por muitos estudos de cognição musical (e.g., LERDAHL, 1992; CAMBOUROPOULOS, 1996, 1997; CARTER; BROWN; EAGLESTONE, 2003; TEMPERLEY, 2001; ORDOÑANA; LAUCIRICA, 2010; LONDON, 2012). As regras que o compõem “levam a procedimentos altamente efetivos para inferir informações [como estrutura métrica ou harmonia,] dos *inputs* musicais” (TEMPERLEY, 2001, p. 2), buscando responder como ouvimos, em termos estruturais, certos trechos musicais. Tais regras, portanto, estão alicerçadas em inúmeras pesquisas de processos cognitivos que evidenciam um modo natural, parcialmente congênito, de percepção auditiva, que é seguido, de maneira mais rigorosa, por uma categoria de ouvintes normalmente denominada “ouvintes experientes” (*experienced listeners*). Trata-se de mostrar, nestas análises, tendências da percepção humana, mas é evidente que, como indica London (2012, p. 13), a percepção varia “conforme a idade, o talento, o treinamento, e a enculturação³”. É necessário notar também que as análises não se propõem, nesta sede, a levar em conta a experiência fenomenológica multissensorial, nem a apresentar um viés semiológico, pondo em evidência apenas a percepção das estruturas em questão.

Ellis se empenhou para conseguir uma sonoridade de sua *big band* em que cada parte pudesse ser identificada o mais facilmente possível pelo ouvinte. Esse processo foi gradual, de modo que houve ao menos três abordagens instrumentais bastante distintas (ver seção 3.3) durante a carreira de sua *big band*, representadas pelas três peças analisadas no próximo capítulo. Ellis ainda demonstra preocupação com seus discos, indicando que a experiência do ouvinte não é a mesma ao apreciar uma apresentação e uma gravação dessa mesma performance. “Quando você ouve pessoalmente, [...] você pode ouvir cada coisa que está acontecendo” (MURTHA, 1970 apud ORTON, 2010a, p. 388),

³ Enculturação: processo de aprendizagem dos valores e elementos de uma cultura por um indivíduo que nasce dentro dela.

afirmava Ellis. É importante destacar essa informação, pois a validação empírica das análises apresentadas neste estudo foi feita a partir da audição de gravações (ELLIS, 2001, 2002, 2005c). Estas foram produzidas, na medida do possível, em conformidade com o que pretendia Ellis.

4.1.1 Da teoria da dissonância métrica

Dibben (2003, p. 193) observa que, enquanto certos “constructos teóricos parecem mesmo ser ouvidos, outros parecem ter pouca relação com as experiências dos ouvintes”. Embora Krebs (1987, 1999) desenvolva o conceito de dissonância métrica com um viés teórico, o autor sustenta em suas explanações que esse é um constructo que pode ser percebido pelo ouvinte. A própria taxonomia de dissonâncias métricas, apresentada abaixo, deriva de aspectos perceptivos. Assim, Krebs (1987, 1999) optou pelo termo “dissonância” devido ao seu tradicional sentido de “tensão”, algo que está diretamente relacionado com a experiência do ouvinte.

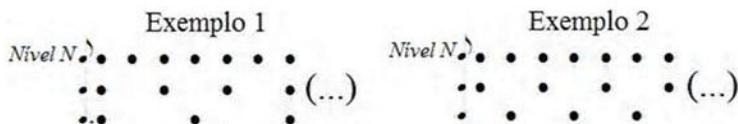
Em 1987, Krebs discutiu pela primeira vez o termo dissonância métrica repensando a ideia de dissonância rítmica de Yeston (1976), que este último definiu como a interação entre dois ou mais estratos métricos, numa estrutura métrica estratificada, com uma relação aritmética representada por números não múltiplos ou fatores. Para Krebs (1987, 1999), o que caracteriza um trecho musical metricamente dissonante é a presença de algum grau de desalinhamento entre camadas ou estratos (*layers*) métricos. Para tanto, na dissonância métrica há, ao menos, três camadas métricas (KREBS, 1987, p. 103): uma camada que está sozinha no nível mais rápido de movimento, i.e., com a menor duração entre os pulsos/tempos/*beats* (ao qual Krebs se refere como “camada de pulso”) – neste trabalho, denominado *nível N*⁴ – e mais duas camadas superiores – logo, mais lentas e em níveis acima do *nível N* – com algum grau de desalinhamento entre elas. No *nível N* é necessário que haja apenas uma camada, pois, como se verá adiante, todo tempo em qualquer camada métrica deve ser um tempo, também, na camada métrica que ocupa o *nível N*.

As distintas definições sustentadas por Yeston (1976) e Krebs (1987) devem ser ressaltadas, na medida em que a definição mais

⁴ O termo *nível N* é uma adaptação do termo “ciclo N”, cunhado por London (2012).

abrangente do segundo autor gera uma tipologia mais complexa de estruturas métricas. Krebs (1987, 1999) distingue, primeiramente, dois principais tipos de dissonância métrica: 1 – *dissonância por agrupamento*: quando dois estratos métricos (com periodicidades diferentes) não são múltiplos ou fatores um do outro e; 2 – *dissonância por deslocamento*: quando dois estratos métricos são idênticos (mesma periodicidade), mas um está deslocado temporalmente em relação ao outro. Em teoria, é possível combinar ambas as dissonâncias gerando uma terceira categoria – *dissonância por agrupamento e deslocamento* – que não é considerada por Krebs. No entanto, haja vista a inexpressividade dessa terceira possível categoria na música de Ellis, as considerações que seguem se limitam, num primeiro momento, às duas primeiras categorias de dissonância. A notação abaixo, exibindo duas situações diferentes, exemplifica a tipologia explicada. Ambos os exemplos da Figura 4.1 utilizam a notação de estruturas métricas proposta por Lerdahl e Jackendoff (1983) – cada ponto (•) representa um tempo/pulso/*beat* da estrutura métrica estratificada já inferida da(s) superfície(s) melódica(s). Note-se que, doravante, em todas as exemplificações gráficas das estruturas métricas analisadas nesta dissertação, os exemplos seguem o formato criado pelos autores, no qual os níveis métricos “acima” (maiores, mais lentos, de durações mais longas) estão representados *graficamente abaixo* dos níveis métricos mais “baixos” (menores, mais rápidos, de durações mais curtas). Na ilustração abaixo (Figura 4.1) o primeiro exemplo representa uma hemiola, o tipo mais elementar de dissonância por agrupamento, enquanto o segundo exemplo mostra uma dissonância por deslocamento.

Figura 4.1 – Exemplos de dissonâncias métricas por agrupamento (ex. 1) e por deslocamento (ex. 2), respectivamente



Fonte: produção do próprio autor

Quanto ao segundo tipo de dissonância métrica (por deslocamento), Krebs (1999) ressalva que há, mais especificamente, duas situações: *dissonância mais acirrada (tight) por deslocamento* (como o exemplo 2 da Figura 4.1), em que há uma grande quantidade de

tempos não alinhados, e, *dissonância menos acirrada (loose) por deslocamento*, em que há uma pequena quantidade de tempos não alinhados (como em uma única síncope que ocorre isoladamente; ao contrário do que está indicado no ex. 2 da Figura 4.1, que mostra síncofes consecutivas, cuja insistência ou continuidade está sugerida pelas reticências entre parêntesis).⁵

Conforme se observa na figura anterior, a primeira e principal diferença entre as dissonâncias por agrupamento e por deslocamento é que a primeira pode ser resolvida/realinhada naturalmente numa consonância métrica, devido ao fato de que há um mínimo múltiplo comum entre as periodicidades (e.g., $2 \times 3 = 6$; $5 \times 7 = 35$, etc.), enquanto na dissonância por deslocamento a resolução (o realinhamento) só se dá por algum tipo de interferência, como a suspensão de uma das camadas de tempos em conflito, ou a justaposição de diferentes deslocamentos até que a relação métrica entre os níveis esteja perfeitamente alinhada (como acontece no processo de *phase-shifting*, por exemplo).

Antes de dar prosseguimento à taxonomia das dissonâncias métricas, é necessário esclarecer a terminologia adotada neste estudo: *camada/estrato*, *nível*, e *periodicidade*. A *camada* ou *estrato métrico* é identificado pela disposição dos tempos, que, como devem ser o mais igualmente espaçados (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983; TEMPERLEY, 2001; LONDON, 2012), estão com distâncias aritmeticamente equivalentes a 2 e/ou 3 tempos, tempos estes que estão no nível imediatamente inferior. O andamento com que tal camada métrica é apresentada, interferindo diretamente nos IOIs⁶, depende do *nível* em que ela está. *Nível métrico*, por sua vez, pode ser entendido como a unidade de tempo/medida. Cada *nível métrico* forma uma parte de uma estrutura métrica estratificada; e.g., se numa estrutura métrica unicamente com relações binárias entre os níveis, estabelece-se que o menor e mais rápido *nível métrico (nível N)* tem um IOI entre os tempos equivalente à figura de semicolcheia (♩), os *níveis métricos* mais lentos, maiores, acima do nível de semicolcheia (♩), seriam de colcheia (♪), semínima (♫), mínima (♬), e assim por diante. Uma mesma *camada métrica*, portanto, pode ser explorada em diferentes *níveis*. A

⁵ Traduzi *tight* e *loose* como *mais* e *menos acirrada*, respectivamente, pois, na falta de termos melhores, estes parecem denotar a intensidade e densidade da primeira categoria de dissonância e a leveza e efemeridade da segunda.

⁶ *InterOnset Interval*, é o intervalo de tempo (duração) entre os pulsos/tempos/*beats* de uma certa camada de tempos. Pode se referir também ao intervalo de tempo entre o início de eventos da superfície melódica.

A partir dos exemplos da Figura 4.2 é possível introduzir a distinção, proposta por Krebs (1999), entre camadas ou estratos *congruentes* e *não congruentes*: estratos métricos são *congruentes* quando estão em um mesmo nível métrico e têm a mesma periodicidade; logo, são *não congruentes* quando estão em níveis métricos diferentes e/ou têm periodicidades diferentes. Com tal condição, chega-se à seguinte conclusão: toda dissonância por deslocamento ocorre entre estratos métricos congruentes, mas nem toda dissonância formada por estratos congruentes é dissonância por deslocamento⁷. Na Figura 4.2, o ex. 1 é uma dissonância por agrupamento entre estratos congruentes; o ex. 2 é uma dissonância por deslocamento entre estratos congruentes; o ex. 3 é uma dissonância por agrupamento entre estratos não congruentes.

Observa-se que o uso do sistema de notação de estruturas métricas de Lerdahl e Jackendoff (1983) para indicar dissonâncias entre camadas congruentes pode gerar interpretações equivocadas, uma vez que o fenômeno métrico em questão não está previsto na teoria dos autores.⁸ Portanto, embora o primeiro e o segundo exemplos da Figura 4.2 aparentemente indiquem a presença de três níveis métricos diferentes, na realidade há apenas dois (♩ e ♪) – o conflito métrico se dá entre duas camadas métricas no mesmo nível (♪). Há, ainda, uma particularidade a ser assinalada: no caso de metros assimétricos⁹, em que ao menos um estrato métrico alterna entre unidades longas (3) e curtas (2) (como nos exemplos da Figura 4.2), Krebs (1999) não discute os

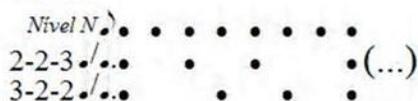
⁷ A asserção é do autor desta dissertação. Krebs (1999) desenvolveu sua teoria o suficiente para explicar a música de Robert Schumann, onde não há certas complexidades metro-rítmicas existentes na música de Ellis, por exemplo. Para ele, a congruência de níveis é uma condição de dissonâncias por deslocamento, e somente de dissonâncias por deslocamento.

⁸ O problema já existe no trabalho de Krebs (1999), pois o autor utiliza o mesmo sistema de notação, mas não discorre sobre essa questão.

⁹ O termo “assimétrico” define melhor as estruturas em questão do que termos como “ímpar” ou “irregular”. “Ímpar” não inclui a possibilidade de uma periodicidade par subdividida em duas unidades assimétricas (como 12 = 5+7). “Irregular” não inclui a possibilidade de uma periodicidade assimétrica ser usada regularmente ao longo de uma peça. Ellis idealizava justamente isto: o uso *regular* de periodicidades assimétricas. Nota-se que, em consonância com os autores a seguir, evitam-se os termos “aditivo” e “divisivo”: aquilo que é chamado de “metro assimétrico” nesta dissertação é qualificado como “assimetria irregular” por Arom (1991, p. 246), como “heterometro” por Kolinski (1973), e como “metro não-isócrono” por London (2012, p. 121-142).

possíveis conflitos métricos existentes na sobreposição das diferentes permutações possíveis para uma mesma periodicidade de tempos. Em relação aos metros assimétricos, o autor está interessado apenas nos conflitos existentes entre estratos não congruentes, em virtude das características do repertório analisado por ele. No caso de Ellis, é um procedimento comum a sobreposição de estratos métricos formados a partir de diferentes permutações de um mesmo valor de periodicidade (e.g., 3-2 sobre 2-3 – periodicidade de cinco tempos). Outrossim, nota-se que “dez” é o valor de periodicidade mínimo passível de duas permutações que não resultam apenas deslocadas uma em relação à outra (3-3-2-2 e 3-2-3-2 caracterizam uma dissonância por agrupamento). Qualquer valor de periodicidade de tempos menor do que 10 apresenta permutações com a mesma disposição de tempos, por isso resulta, numa sobreposição de tais permutações, em dissonância por deslocamento, se analisado pela presente teoria. Por exemplo, para a periodicidade de valor 7, temos 3-2-2, 2-3-2, e 2-2-3, onde a disposição de tempos é a mesma, pois sempre depois da unidade longa (3) há duas unidades curtas (2). Contudo, é necessário notar que para o ouvinte perceber o deslocamento as camadas sobrepostas devem ter um mínimo de recorrência, continuidade, para que, de fato, as duas unidades curtas (2) apareçam depois da unidade longa (3). Portanto, partindo das definições de Krebs (1999), deduz-se que a dissonância ilustrada na Figura 4.3 (3-2-2 sobre 2-2-3), em que os estratos são congruentes (mesmo nível com a mesma periodicidade de sete tempos), é considerada uma *dissonância menos acirrada por deslocamento*.

Figura 4.3 – Exemplo de uma *dissonância menos acirrada por deslocamento* alcançada pela sobreposição das permutações 2-2-3 e 3-2-2

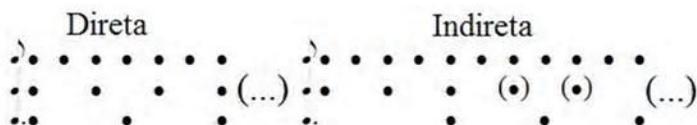


Fonte: produção do próprio autor

É necessário reconsiderar um terceiro tipo de dissonância métrica, não teorizado por Krebs (1999), que se mostra extremamente característico da linguagem de Ellis, mas pode ser encontrado em outros repertórios. Aqui essa categoria será denominada *dissonância por*

sido, na verdade, interrompido.” (KREBS, 1999, p. 45). A Figura 4.5 apresenta a notação aqui utilizada para distinguir dissonâncias *diretas* e *indiretas* – os pontos/tempos entre parêntesis são apenas tendenciosamente percebidos pelo ouvinte: tendenciosamente porque deixaram de estar presentes sonoramente, mas permanecem por um certo intervalo de tempo na percepção do ouvinte, pela lei da continuidade. Note-se que no exemplo à direita na Figura 4.5 os tempos no nível de semínima não se sobrepõem aos tempos no nível de semínima pontuada, mas ambos estão justapostos, ou seja, um vem *depois* do outro.

Figura 4.5 – Exemplos de dissonâncias métricas por agrupamento direta e indireta, respectivamente



Fonte: produção do próprio autor

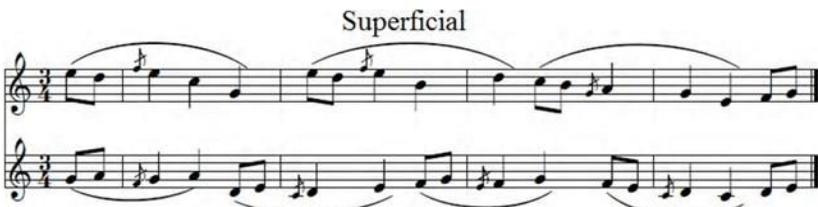
Krebs (1999) também distingue a dissonância *subliminar* da dissonância *superficial* (p. 46-52). A dissonância subliminar surge quando há características sonoras evidenciando ao menos um determinado estrato métrico, enquanto “a notação métrica implica em ao menos um estrato conflitante” (KREBS, 1999, p. 46), como por exemplo, na Figura 4.6: note-se a periodicidade de quatro tempos na melodia composta aqui apenas para exemplificação contra a periodicidade de três tempos do metro indicado pela fórmula de compasso. Esse mesmo excerto, se sobreposto a uma frase com periodicidade de três tempos, caracteriza uma dissonância *superficial* (Figura 4.6). Logo, as dissonâncias *superficiais* são formadas por estratos desalinhados explicitamente afirmados; ambos emergem claramente das *superfícies* melódicas (daí a terminologia proposta).

Figura 4.6 – Exemplo de dissonâncias subliminar e superficial, respectivamente

Subliminar



Superficial



The image shows two musical examples. The first, labeled 'Subliminar', consists of two staves of music in 3/4 time. The upper staff has a melody of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The lower staff has a melody of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The two melodies are offset by one quarter note, creating a subliminal dissonance. The second example, labeled 'Superficial', also consists of two staves in 3/4 time. The upper staff has the same melody as the first example. The lower staff has a melody of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, which is perfectly aligned with the upper staff, creating a superficial dissonance.

Fonte: produção do próprio autor

Para Krebs (1999, p. 59-61), ainda, é necessário distinguir a dissonância *simples* – quando há somente duas camadas métricas não alinhadas – da dissonância *composta* – quando há ao menos três camadas métricas não alinhadas. A Figura 4.7 exhibe essa diferenciação, mas é necessário notar que a distinção entre dissonância simples e composta não é dada pela quantidade de *partes/vozes* de um trecho musical, mas sim pela quantidade de *camadas* (não de *níveis*) não alinhados entre si.

Figura 4.7 – Exemplos de dissonâncias métricas simples e composta, respectivamente

Simples *Composta*



The diagram shows two examples of metric dissonance. The first, labeled 'Simples', shows two staves of music. The upper staff has a melody of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The lower staff has a melody of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The two melodies are offset by one quarter note, creating a simple metric dissonance. The second example, labeled 'Composta', shows three staves of music. The upper staff has a melody of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The middle staff has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. The lower staff has a melody of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The three melodies are offset by one quarter note from each other, creating a compound metric dissonance.

Fonte: produção do próprio autor

Finalmente, podem-se diferenciar as dissonâncias pelos níveis métricos em que ocorrem (KREBS, 1999, p. 53-57). Nesse último caso, o autor propõe uma distinção entre níveis *baixo* (mais rápido), *médio* e *alto* (mais lento). Nível médio diz respeito às dissonâncias que ocorrem

em relação ao nível de *tactus*¹¹, i.e., uma das camadas métricas em conflito está exatamente no nível de *tactus*. Dissonâncias em nível métrico baixo ocorrem em níveis abaixo do nível de *tactus*, i.e., há conflitos métricos em níveis mais rápidos. Logo, as dissonâncias em nível métrico alto ocorrem em níveis acima do nível de *tactus*, i.e., há conflitos métricos em níveis mais lentos.

A importância dessa taxonomia também se deve à identificação do grau das dissonâncias. Certos trechos musicais podem ser metricamente mais dissonantes do que outros, ou seja, sua dissonância pode ser mais forte e mais facilmente percebida pelo ouvinte. Nesse sentido, o principal fator que determina a intensidade de uma dissonância por agrupamento é o valor de sua periodicidade resultante; quanto maior for a periodicidade resultante, mais intensa é a dissonância. Cumpre observar a diferença entre as dissonâncias que operam em níveis menores/baixos/rápidos e se estendem por um longo intervalo de tempo, e as dissonâncias que, emergindo de níveis maiores/altos/lentos da estrutura métrica, naturalmente apresentam longa duração. Nota-se, então, que o princípio básico de uma dissonância intensa, por agrupamento ou por deslocamento, é a quantidade de tempos desalinhados; quanto maior for a quantidade de tempos desalinhados, mais intensa é a dissonância. Esse princípio, no entanto, deve ser relativizado, pois varia conforme o contexto musical.

As dissonâncias compostas também costumam ser mais fortes do que as dissonâncias simples. Igualmente, parece haver uma íntima relação entre a intensidade de uma dissonância métrica e a proximidade de seus estratos contrastantes com o nível de *tactus*; quanto mais próximos do nível de *tactus* estiverem os estratos conflitantes de uma dissonância métrica, mais intensa esta será.

Intimamente relacionado ao nível de *tactus* é o que nesta teoria se chama de estrato métrico *primário*: em dissonâncias métricas “os dois [estratos métricos em] níveis conflitantes são raramente ouvidos com a mesma significância; um dos [estratos] é normalmente ouvido como sendo *primário*, o outro ou outros como *secundário*” (KREBS, 1987, p. 105). Caso o leitor consulte o trabalho posterior de Krebs (1999), notará que o autor modificou o significado de alguns termos da sua teoria, entre

¹¹ *Tactus*: O nível métrico proeminente para o ouvinte. “Este é [normalmente] o nível no qual o condutor rege [e] o ouvinte bate o seu pé. [...] O *tactus* está invariavelmente entre, aproximadamente, 40 e 160 BPM; [...] [e] não pode estar muito longe do menor nível métrico” (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983, passim, p. 21-74).

eles, o de *estrato primário*. Aqui se mantém a definição inicial (KREBS, 1987), assumindo que a camada ou estrato métrico primário é o mais proeminente *dos estratos conflitantes de uma dissonância*. Krebs (1999), posteriormente, passou a utilizar o mesmo termo exatamente como sinônimo daquilo que é aqui chamado de nível de *tactus*. Portanto, assume-se, nesta dissertação, que na grande maioria das vezes um dos estratos métricos em conflito, gerando a dissonância métrica, está no nível de *tactus*, e, por esse motivo, é *também o estrato primário*. Porém, em algumas situações, como Krebs (1999) já observa, as camadas conflitantes estão em níveis acima ou abaixo do nível de *tactus*. Neste segundo caso, há um estrato métrico no nível de *tactus* que deve permanecer como o mais proeminente do trecho musical, mas dos estratos métricos conflitantes (em níveis acima ou abaixo do *tactus*), um provavelmente ainda é mais evidente para o ouvinte do que o(s) outro(s); esse é o *estrato primário*. Por fim, observa-se que quanto mais longe do nível de *tactus* estiverem os estratos métricos desalinhados de uma dissonância métrica, menos evidente é a hierarquização de estratos primário-secundário(s) para o ouvinte, pois o *tactus* permanece como nível de referência, como nível proeminente de toda a estrutura.

4.1.2 Regras: modelo de análise proposto

Em um trabalho recente (GUMBOSKI, 2013b) introduziu-se uma discussão sobre o modelo proposto para as análises da presente pesquisa. Tal estudo assinalou certos conflitos existentes entre as teorias de Lerdahl e Jackendoff (1983) e Krebs (1999). O objetivo é utilizar as regras sugeridas por Lerdahl e Jackendoff (1983), Temperley (2001) e London (2012) para definir as estruturas métricas, e então, com os metros já definidos, analisar as relações métricas a partir da teoria de Krebs (1999). Preferiu-se utilizar esse modelo sistemático porque Krebs (1999) referencia Lerdahl e Jackendoff (1983), mencionando que grande parte das estruturas métricas indicadas por ele é comprovada por *GTTM*.

Observando as análises feitas por Krebs (1999) nota-se que, em trechos metricamente dissonantes, os estratos métricos contrastantes são percebidos a partir de partes/vozes executadas de maneira que ao menos um parâmetro sirva de referência para o ouvinte distingui-las, e.g., registro, timbre, entre outros. Sendo diferidas, na percepção auditiva, essas partes/vozes, diferem-se as camadas métricas possivelmente desalinhadas. London (2012, p. 100) nota que “diferenças de timbre podem ajudar a delinear estratos rítmicos [diferentes]”. A primeira

condição para a existência de uma dissonância métrica direta é a polifonia; em peças homofônicas ou monofônicas não há sobreposição de camadas *métricas* desalinhadas. Cumpre observar que nem toda polifonia é metricamente dissonante, mas todo trecho com dissonância métrica *direta* é polifônico. Em trechos de dissonância métrica direta, quanto mais parâmetros para distinguir as partes/vozes das quais emergem os estratos métricos contrastantes, mais clara é a dissonância métrica. Por esse motivo, o presente modelo de análise deve ser relativizado. Há situações em que tal modelo demonstraria a existência de uma dissonância métrica, mas esta poderia não ser percebida facilmente pelo ouvinte, em função do contexto em que se encontra; ou seja, os estratos métricos desalinhados emergem de partes diferentes de difícil identificação auditiva. Trata-se do fenômeno frequentemente denominado *streaming*, que explica a capacidade da percepção auditiva de identificar diferentes sons de maneira fundida ou separada, conforme a situação (SLOBODA, 2008, p. 203-217). O conceito em questão foi primeiramente estudado por Miller e Heise (1950) e desenvolvido por inúmeros outros pesquisadores.

No modelo de análise ora proposto, as partes que compõem o todo de um trecho musical devem ser analisadas separadamente, partindo do princípio de que o ouvinte percebe o todo, mas pode identificar também cada parte que o compõe se houver parâmetros de referência para isso, atentando ao limite de situações em que esse princípio é válido. Quando as estruturas métricas das partes estão alinhadas, há, no todo, uma consonância métrica direta. É um modelo analítico que, em certos aspectos, se assemelha à proposta de Hasty (1997) por assumir que há uma relação muito mais intrínseca entre ritmo e metro do que tradicionalmente se tem entendido¹². Toda informação que decorre na superfície melódico-rítmica interfere diretamente na percepção métrica do ouvinte. Contudo, o modelo analítico em si está muito mais alicerçado em *GTTM* (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983) e nas considerações de London (2012) e, principalmente, Krebs (1999), divergindo, em determinados momentos, da concepção de Hasty (1997)¹³.

Assim como Lerdahl e Jackendoff (1983) propõem, as regras utilizadas neste trabalho estão divididas em quatro grupos, que definem:

¹² Por esse motivo, nesta dissertação é recorrente o termo “metro-rítmico(a)”, ao invés de simplesmente “rítmico(a)” e/ou “métrico(a)”.

¹³ Cf. LONDON, 1999; HASTY, 1999.

regras da boa formação de estruturas de agrupamentos (RBFA); regras da boa formação de estruturas métricas (RBFM); regras da preferência por determinadas estruturas de agrupamentos (RPA); regras da preferência por determinadas estruturas métricas (RPM).¹⁴ Nas análises são indicadas somente os efeitos das regras dos grupos RPA e RPM, mas RBFA e RBFM sempre são respeitadas. Esta dissertação limita-se a registrar o enunciado das regras, dispensando exemplificações e maiores esclarecimentos sobre cada uma delas. Caso o leitor não esteja familiarizado com esse sistema de regras, sugere-se consultar as referências citadas (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983; TEMPERLEY, 2001; LONDON, 2012), em função das explicações mais detalhadas, acompanhadas de exemplificações.

4.1.2.1 Boa formação de agrupamentos (RBFA)

Esse primeiro grupo de regras é discutido a partir das considerações de Lerdahl e Jackendoff (1983):

RBFA 1 “Uma seqüência contígua de eventos de altura, batidas de tambor, ou similares, podem constituir um grupo, e somente seqüências contíguas podem constituir um grupo” (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983, p. 37).¹⁵

RBFA 2 “Um grupo pode conter grupos menores” (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983, p. 38).

RBFA 3 “Se um grupo G_1 contém um grupo menor G_2 , então G_1 precisa ser totalmente dividido em grupos menores” (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983, p. 38).

4.1.2.2 Boa formação de metros (RBFM)

Este grupo de regras é discutido também por Temperley (2001) e London (2012). As regras deste grupo utilizadas no presente modelo

¹⁴ As siglas das regras são propostas, aqui, para a língua portuguesa, naturalmente se diferenciando das siglas originalmente descritas por Lerdahl e Jackendoff (1983), Temperley (2001), e London (2012).

¹⁵ É importante notar que esta regra nega os princípios de outras teorias, como, por exemplo, da projeção estrutural, enquanto princípios cognitivos, i.e., da percepção auditiva. Em função da ênfase sobre os aspectos perceptivos da música de Ellis, este trabalho mantém tal regra, proveniente da teoria gerativa, em sua forma original.

foram extraídas, sobretudo, do trabalho de London (2012), em função da maior precisão de suas regras, alicerçadas em recentes pesquisas na área da psicologia cognitiva da música. Certas adaptações foram feitas, em especial RBFM 7 e 8, buscando-se a mais alta coerência possível com a teoria de Krebs:

Toda estrutura métrica bem formada é constituída por “um grupo de camadas de movimento que interagem” (KREBS, 1999, p. 22), de modo que:

RBFM 1 “Todo ponto de ataque precisa ser associado com um tempo [do estrato métrico que está] no menor nível métrico [*nível N*] presente naquele instante da peça” (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983, p. 72), contanto que a RBFM 2 seja respeitada.

RBFM 2 Os IOIs no *nível N* não podem ser menores do que, aproximadamente, 100 ms (LONDON, 2012, p. 191).

RBFM 3 Os IOIs no nível de *tactus* devem estar entre, aproximadamente, 400 ms e 1200 ms (LONDON, 2012, p. 191).

RBFM 4 Todo metro tem, e somente pode ter, um nível de *tactus* (LONDON, 2012, p. 191).

RBFM 5 Os IOIs no nível métrico mais alto/lento precisam ser de, aproximadamente, 5000 ms (LONDON, 2012, p. 191).

RBFM 6 Em cada estrato métrico os tempos estão espaçados com intervalos de duas e/ou três unidades de tempo do nível imediatamente abaixo.

RBFM 7 Todo nível métrico, com exceção do *nível N*, pode comportar mais de uma camada métrica.

RBFM 8 Os tempos de uma certa camada métrica em determinado nível não necessariamente precisam ser tempos em todas as camadas métricas no seu mesmo nível ou em níveis métricos abaixo. Se não o forem, tal trecho é metricamente dissonante.

RBFM 2 e 4 indicam limites apenas da percepção métrica. Trata-se de uma condição já identificada por Lerdaahl e Jackendoff, mas não descrita em forma de regra. Segundo os autores, “conforme o ouvinte se afasta do nível de *tactus* em qualquer direção [acima ou abaixo] a acuidade de sua percepção métrica falha gradualmente” (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983, p. 21). London (2012), por sua vez, formula tais regras fundamentadas em constatações de estudos anteriores. Segundo o autor, não emerge um sentido métrico para o ouvinte quando os IOIs são menores do que 100 ms; ou seja, são apenas

níveis rítmicos, níveis de ornamentos.¹⁶ O limite superior de níveis métricos é, então, de 5 segundos de IOIs. Por esse motivo, para London (2012), é incoerente pensar em hipermetros – em termos de uma hierarquia entre apoios (acentos métricos) e impulsos métricos – como um fenômeno cognitivo, i.e., de percepção auditiva.

4.1.2.3 Preferência a agrupamentos (RPA)

As regras deste grupo são indicadas sobre as pautas no momento da análise. Cada regra indica um possível limite entre agrupamentos (representados por colchetes na horizontal – $\lfloor \quad \rfloor$), com exceção de RPA 1, que sempre é indicada nas análises para invalidar o efeito de outra RPA, quando esta última, impondo limite entre agrupamentos, estiver determinando um agrupamento muito pequeno, desproporcional em relação aos demais do mesmo nível. Em situações de metro vago, i.e., quando não há um efeito expressivo de regras do grupo RPA (e RPM) em função da falta de informação no trecho musical em questão, os agrupamentos são indicados com colchetes pontilhados ($\lfloor \quad \cdot \cdot \rfloor$). Todas as regras utilizadas neste grupo e citadas abaixo foram extraídas de Lerdaahl e Jackendoff (1983):

RPA 1 “Evite análises com grupos muito pequenos – o menor, o menos preferível” (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983, p. 43).

RPA 2 (Proximidade) “Considere uma sequência de quatro notas $n_1n_2n_3n_4$. Sendo todo o resto igual, a transição $n_2 - n_3$ pode ser ouvida como um limite de grupos se

a) (ligadura/pausa) o intervalo de tempo do fim do n_2 até o início do n_3 é maior do que aquele do fim do n_1 até o início do n_2 e aquele do fim do n_3 até o início do n_4 , ou se” (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983, p. 45)

b) (ponto de ataque) o IOI entre n_2 e n_3 é maior do que o IOI entre n_1 e n_2 e o IOI entre n_3 e n_4 .

RPA 3 (Mudança) “Considere uma sequência de quatro notas $n_1n_2n_3n_4$. Sendo todo o resto igual, a transição $n_2 - n_3$ pode ser ouvida como um limite de grupos se

a) (registro) a transição $n_2 - n_3$ envolve uma distância intervalar maior do que a distância das transições $n_1 - n_2$ e $n_3 - n_4$, ou se

¹⁶ São níveis de *acciaccaturas*. O limite inferior de IOIs para essa classe de níveis é normalmente estimado em, aproximadamente, 50 ms (ou menos). Em função do chamado “efeito de precedência”, abaixo disso o ouvinte é incapaz de reconhecer uma sequência de dois sons, ouvindo-os simultaneamente.

- b) (dinâmica) a transição $n_2 - n_3$ envolve uma mudança na dinâmica e $n_1 - n_2$ e $n_3 - n_4$ não, ou se
- c) (articulação) a transição $n_2 - n_3$ envolve uma mudança na articulação e $n_1 - n_2$ e $n_3 - n_4$ não, ou se
- d) (duração) n_2 e n_3 são de durações diferentes e os pares n_1, n_2 e n_3, n_4 não diferem na duração” (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983, p. 46).

RPA 4 (Intensificação) “Onde os efeitos abordados por RPA 2 e 3 são relativamente mais pronunciados, um limite de grupos em nível maior pode ser localizado” (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983, p. 49).

RPA 5 (Simetria) “Prefira análises de agrupamentos que mais rigorosamente abordem a subdivisão ideal de grupos em duas partes de igual duração” (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983, p. 49).

RPA 6 (Paralelismo) “Onde dois ou mais segmentos da música podem ser construídos como paralelos, eles preferivelmente formam partes paralelas de grupos” (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983, p. 51).

Observa-se que as RPAs 4, 5 e 6 referem-se à organização das estruturas de agrupamentos em níveis maiores. Posto isso, são indicadas nas estruturas de agrupamentos (entre os \sqcup) no momento da análise. Vale ressaltar que RPA 5 não exige necessariamente uma divisão simétrica, mas sim que se opte pela divisão de agrupamentos que mais se aproxime dessa condição. Em alguns casos essa regra sugere que um limite entre agrupamentos, no instante em que ela é indicada pela análise, é a melhor opção em tal circunstância para que os grupos tenham os tamanhos mais próximos possíveis.

4.1.2.4 Preferência a metros (RPM)

Nas análises, as regras deste grupo são indicadas nas estruturas de pontos (tempos/pulsos), que representam as estruturas métricas. Tal grupo de regras é particularmente discutido de maneira mais aprofundada por Temperley (2001), mas muitas destas regras são pensadas a partir do trabalho de Lerdahl e Jackendoff (1983):

RPM 1 (Duração) Prefira uma estrutura métrica na qual um tempo relativamente forte ocorre no início de:

- a) um evento de altura relativamente longo, ou;
- b) uma duração relativamente longa de uma dinâmica, ou;
- c) um padrão relativamente longo de articulação (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983, p. 84)

RPM 2 (Harmonia) “Prefira alinhar tempos fortes com mudanças na harmonia” (TERMPERLEY, 2001, p. 358).

RPM 3 (Ênfase) “Prefira alinhar tempos fortes com o início de eventos enfatizados” (TERMPERLEY, 2001, p. 358).

RPM 4 (Agrupamento) “Prefira localizar tempos fortes perto do início dos grupos” (TERMPERLEY, 2001, p. 357).

RPM 5 (Tendência binária) “Prefira relações binárias ao invés de ternárias entre os níveis” (TERMPERLEY, 2001, p. 357).

RPM 6 (Regularidade) “Prefira uma estrutura métrica na qual os tempos, em todos os níveis, são, o máximo possível, igualmente espaçados” (TERMPERLEY, 2001, p. 357).

RPM 7 (Paralelismo) “Prefira atribuir estruturas métricas paralelas para segmentos paralelos. Em casos onde um padrão é imediatamente repetido, prefira localizar o tempo mais forte na primeira instância do padrão ao invés da segunda” (TERMPERLEY, 2001, p. 358).

RPM 8 D/E (Estereofonia)¹⁷ Prefira localizar individualmente estratos desalinhados se eles emergirem de lados opostos de uma estereofonia.

RPM 8 foi proposta em um trabalho recente (GUMBOSKI, 2013b). Tal regra tem validade somente para apreciações auditivas em que o fenômeno da estereofonia exista concretamente, e.g., a escuta em *headphones* de uma música em sistema estéreo – procedimento utilizado nesta pesquisa. A regra é relevante para assinalar a maior possibilidade de percepção/sensação de dissonâncias métricas. Sugere-se que uma dissonância métrica é mais facilmente percebida pelo ouvinte se os estratos contrastantes estiverem soando em lados opostos de uma estereofonia. Muitos argumentam que “a localização é menos importante como pista de agrupamento do que a altura” (SLOBODA, 2008, p. 206), mas isso não anula o fato de que “uma maneira possível de desembaralhar um conjunto complexo de sons é agrupando-os de acordo com suas localizações percebidas” (SLOBODA, 2008, p. 205).

4.2 RÍTMICA OCIDENTAL E JAZZ

Muitas das dissonâncias métricas encontradas na obra de Ellis acontecem num diálogo com a música erudita. Esse diálogo, em grande parte das vezes, advém de citações de peças célebres do contexto

¹⁷ No momento da análise, “8D” indica que a frase é identificada majoritariamente localizada à direita, enquanto “8E”, à esquerda.

erudito. É difícil afirmar quando tais citações resultam apenas parodiadas, humorísticas, ou quando há uma intenção de homenagear tais peças. Em se tratando de Ellis, parece haver uma homenagem na própria paródia, em uma menção à determinada peça que resulta humorística, lúdica. Em todo caso, o processo de parodização é essencialmente metro-rítmico, i.e., os demais parâmetros são mantidos, de maneira geral, em seu estado original, enquanto a dimensão rítmica da música é manipulada. Isso acontece, por exemplo, na abertura da peça *Blues in Elf*, gravada ao vivo e posteriormente editada para o disco *Tears of joy* (ELLIS, 2005c [1971]). A citação, nesse caso, é do primeiro movimento, *Adagio sostenuto*, da Sonata N° 14, Op. 27, n° 2, de Beethoven, mais conhecida como “Sonata ao Luar” (Figura 4.8).

Figura 4.8 – Transcrição e análise do início de *Blues in Elf*

Fonte: produção do próprio autor

Após a citação da composição de Beethoven (em Dm e não em C#m, como no original), *Blues in E-flat* se torna um típico blues – em termos harmônicos e melódicos – em F. Toda a peça está notada em 11/8, “(ou 3 2/3/4)” (ELLIS, 2005c [1971]). Na Figura 4.8, os quatro primeiros compassos mostram a existência de uma dissonância métrica por agrupamento (entre as mãos esquerda e direita do piano). No quinto compasso, com a resolução da dissonância anterior, há um breve momento de dissonância indireta.

Segundo Nick Di Scala (2014), a citação da composição de Beethoven não havia sido composta inicialmente por Ellis, mas foi improvisada pelo pianista Milcho Leviev, recém integrado à *big band*. A abertura, entretanto, foi posteriormente agregada à peça. Nota-se, então, que a entrada de Leviev na *Ellis Orchestra* reforçou certas características da linguagem composicional de Ellis, como a presença de elementos da música erudita e de músicas tradicionais de outras culturas, como a búlgara (ver seção 4.5). No trabalho próprio de Leviev também é possível encontrar tais características (LEVY, 2007).

Em algumas composições, Ellis não fez menção a um compositor específico, mas a um determinado estilo ou técnica tradicionalmente associados ao contexto erudito. Um exemplo dessa situação é a coda de *Final Analysis* (Figura 4.9), que, segundo o compositor, “é uma espécie de *reductio ad absurdum* musical roubado de alguns dos compositores clássicos mais conhecidos (que deveriam ter sido mais conhecidos)” (ELLIS, 2005a [1970]). Essa última declaração do compositor atesta sua intenção de homenagear a música erudita. Esse objetivo, contudo, não condiz com a interpretação que muitos fazem da obra de Ellis. Por exemplo, o saxofonista Klemmer (apud ORTON, 2010a, p. 296), já mencionado neste trabalho, tem a seguinte acepção do procedimento utilizado na coda de *Final Analysis*:

Havia uma peça [*Final Analysis*] [...] que tinha algo como 32 ou 36 finais falsos. [...] E ao fazer algo como aquilo, Don, de um ponto de vista intelectual, e de um ponto de vista artístico, estava zombando, fazendo uma paródia de um típico final clichê que tinha sido usado por séculos.

Figura 4.9 – Coda de *Final Analysis* – parte do “condutor”

Fonte: ELLIS (1969a)

Em outros momentos ainda, ao citar-se a técnica, cita-se o compositor. O exemplo mais evidente desse caso é a peça *Variations for Trumpet* (Figura 4.10), que integra o disco *Autumn* (ELLIS, 2007 [1968]). No final de umas das seis longas seções dessa peça, nota-se o uso da técnica de *phase-shifting* atribuída a Steve Reich.

A Figura 4.10 sintetiza as duas melodias principais, uma com defasagem temporal em relação à outra. Esse *deslocamento de fase* próprio da técnica de *phase-shifting* ocasiona uma dissonância métrica por deslocamento, que, no caso de *Variations for Trumpet*, é facilmente percebida pelo ouvinte. A sensação de dissonância métrica é bastante forte para o ouvinte porque o contexto em que tal dissonância ocorre colabora para isso. Como se sabe, os dois estratos métricos contrastantes de uma dissonância por deslocamento podem ser percebidos individualmente se houver um efeito acentuado na diferença de parâmetros como registro, timbre e estereofonia entre as frases contrastantes. Em *Variations* cada parte soa em um lado do espectro estereofônico (ELLIS, 2007), além de haver uma notável diferença de registro entre as partes. O resultado sonoro é consideravelmente diferente se comparado a peças como *Clapping Music*, de Reich. Nesta última, concorda-se que “surge para o ouvinte uma terceira frase musical” (TRALDI, 2012, p. 410-411) – a soma de ambas as partes – e a sensação de dissonância métrica é suprimida justamente pela supressão da independência, na percepção auditiva, entre as partes, i.e., o ouvinte percebe ambas as partes de maneira correlacionada, num todo homogêneo. Enquanto em *Variations*, dadas as condições acima

descritas, a identificação de ambas as partes é facilitada para o ouvinte, que percebe um todo heterogêneo.

Figura 4.10 – Transcrição sintetizada das duas partes contrastantes através de *phase-shifting* em *Variations for Trumpet*

The image displays a musical score for two contrasting parts, presented in three systems. Each system consists of two staves. The first system begins at measure 1, the second at measure 5, and the third at measure 14. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps for F# and C#). The two parts are offset relative to each other, illustrating the concept of phase-shifting. The overall style is complex and rhythmic, characteristic of contemporary trumpet variations.

Fonte: produção do próprio autor

Mas a chamada música erudita não foi a única referenciada pelo jazzista Don Ellis. Já foi mencionado no segundo capítulo desta dissertação o íntimo diálogo entre Ellis e alguns dos gêneros populares predominantes nos Estados Unidos do seu tempo (claro, além do próprio jazz), a saber: rock e r&b. Sobre esses gêneros o compositor manifestou seu interesse diversas vezes, sempre enfatizando o “excitamento rítmico” através de diferentes sobreposições métricas, tão necessário na sua concepção estética:

Há uma certa afinidade entre as coisas que eu estou fazendo e rock porque nós dois estamos interessados no ritmo (ELLIS, 1968 apud ORTON, 2010a, p. 248).

Muitos dos ‘novos’ *jazzmen* estão preocupados em ficar longe do *beat*, mas hoje o real *excitamento* rítmico na música está acontecendo no r&b e rock (ELLIS, 1969, p. 33, grifo do original).

[Explorar estratos métricos em vários níveis] não era particularmente importante no *bebop* haja vista que o sentido principal era de tercinas, porque, claro, quando você dobra o andamento de uma tercina você destrói o sentido da tercina (ELLIS, 1969, p. 33).

Ritmicamente, eu sinto que o jazz é fundamentalmente de sentido ternário. Os ritmos mais igualmente espaçados do pop levam a uma subdivisão maior do pulso. Eu estou interessado nesse pulso e o que fazer sobre ele (DOUBBLE, 1969 apud ORTON, 2010a, p. 336).

Os padrões básicos [no rock e no r&b] estão agora em colcheias igualmente espaçadas (de maneira oposta ao tradicional sentido de tercina do jazz). Isso tem possibilitado um outro desenvolvimento extremamente importante: alguns polirritmos muito complexos (ELLIS, 1969, p. 32).

Nota-se nos depoimentos do compositor o seu interesse em trabalhar no contexto do jazz com procedimentos rítmicos encontrados no ambiente do rock, nomeadamente, metros assimétricos e dissonâncias métricas. Tais procedimentos são caracteristicamente encontrados no subgênero que ficou conhecido como rock progressivo. Grupos como *Pink Floyd*, *Gentle Giant*, *Yes*, *Emerson, Lake and Palmer*, *King Crimson*, *Genesis*, *Rush*, entre outros contemporâneos da *Ellis Orchestra*, compreendem o chamado rock progressivo, um fenômeno fundamentalmente britânico que teve seus primeiros discos lançados no final da década de 1960 e ganhou considerável espaço no contexto das músicas de tradição popular na década seguinte.

Ellis combinou elementos de uma aristocracia musical: “a corte progressiva” (FISCHERMAN, 2004, p. 103-110) e a corte do *swing* (o “rei” Benny Goodman, o “duque” Ellington, o “conde” Basie, o “presidente” Lester Young, e a “rainha” *Lady Day* [Billie Holiday]). Há uma evidente tentativa de elitizar sua própria música, recorrendo a elementos de músicas elitizadas, feitas para serem “escutadas” (FISCHERMAN, 2004): a música erudita (Beethoven, Stravinsky, Reich, etc.), o rock progressivo (e não outros subgêneros não elitizados como *garage rock*), e o jazz, mas o jazz do *swing*, depois que “o mundo dos brancos o descobriu” (BERENDT, 2009, p. 36). Em todo caso, esse processo de elitização é socialmente determinado; é a música apreciada pela elite que ganha status de música com “profundo nível intelectual”, de música “bem concebida e pensada” (ELLIS, 2010e [1966], p. 343). Destarte, Ellis recorreu a estruturas metro-rítmicas que fazem alusão a tais músicas, e as análises feitas neste trabalho mostram, também, essas estruturas. A escrita musical é vista, nesse contexto, como uma forma de elitização, uma amostra da intelectualidade de quem faz a música. Assim, procura-se mostrar ao longo deste estudo que a música de Ellis, demasiadamente escrita para o contexto do jazz, está, por esse motivo, consideravelmente próxima da música erudita ocidental, e relativamente afastada da prática tradicional do jazz, que mesmo em suas múltiplas vertentes manteve a idiosincrasia da improvisação, “elemento básico do jazz” (BERENDT, 2009, p. 18).

Com os modelos analíticos de Lerdahl e Jackendoff (1983) e Krebs (1999), intenta-se mostrar o que Ellis considerava o nível intelectual de suas composições: fundamentalmente, os “novos ritmos” (ver seção 4.3). Quanto ao nível emocional, representado pelo *suingue*, esse se tornou um argumento no discurso de Ellis como tentativa de legitimar seu trabalho no contexto do jazz.

“Muita coisa foi escrita a respeito do swingue¹⁸; nenhuma teoria, porém, conseguiu defini-lo claramente.” (BERENDT, 2009, p. 147). Se não há uma definição precisa para swingue não há como afirmar sua inexistência no *free jazz*, como o fez Ellis. É notável, entretanto, que Ellis não tenha proposto uma *definição* para o swingue, mas sim as *condições* necessárias para obtê-lo, e a principal delas é o metro. O swingue no pensamento de Ellis não adquire outro significado além da corrente ideia de “balanço”. Por se tratar de um discurso muito próximo daquele que se subentende dos escritos de Ellis, toma-se a liberdade de utilizar as palavras de Gramani (2008, p. 196, grifo nosso) para definir o swingue:

O balanço [swingue], a meu ver, é a possibilidade de, mesmo dentro de uma *métrica rígida*, conseguir fazer fluir uma ideia musical, seja ela de que caráter for, bastando que se consiga interpretar um ritmo não somente como um conjunto de durações ou uma frase, não como uma sequência de alturas, dinâmicas, articulações, mas sim como uma ideia inteira, com significado possível de ser trocado entre o intérprete e o ouvinte.

Gramani e Ellis, aliás, apresentam muitos pontos em comum, esforçando-se para “estabelecer francos canais de comunicação entre os eixos do popular e do erudito” (FIAMINGHI, 2012, p. 109-110). Gramani, assim como Ellis em seus escritos, “apresenta alguns pensamentos sobre rítmica e música, sempre de forma bem humorada e de maneira quase informal”, de modo que o “caráter ambivalente, que trata em uma mesma esfera o humor e o rigor, transparece na escrita límpida e precisa da notação rítmica” (FIAMINGHI, 2012, p. 106).

Milcho Leviev (1972a, p. 65, grifo nosso), pianista búlgaro que tocou com a *Ellis Orchestra* no início da década de 1970, descreve a questão dicotômica entre metro/swingue de modo simples e objetivo:

A fórmula de compasso em si (seja ela qual for) é somente uma ferramenta usada para colocar a música no papel, não uma proposta. [...] Nós

¹⁸ Em Berendt (2009) é sempre utilizada a tradução “*swingue*”.

podemos combinar, construir e tocar combinações fantásticas como 73/16, mas do que o ouvinte precisa é *grooving* [suíngue]... não figuras. Então, depois que você aprendeu um novo metro, esqueça a *matemática* e se concentre no novo e *excitante groove* [suíngue] que o *metro* pode oferecer.

Nas duas últimas citações, os vocábulos “suíngue”, “balanço”, e “*groove*” aparecem justapostos à palavra “metro”, esta associada aos termos “rigidez” e “matemática”. Tratam-se de duas ideias de tempo (genérico, como “*time*” no inglês) que lembram as considerações de Stravinsky, baseado no pensamento de Pierre Souvtchinsky, sobre os tempos *psicológico* (sentido, subjetivo) e *ontológico* (medido, real):

O tempo passa numa proporção que varia de acordo com as disposições inerentes do sujeito e de acordo com os eventos que afetam sua consciência. [...] Expectativa, tédio, angústia, desejo e dor, contemplação – [...] cada uma dessas categorias determina um processo psicológico especial, um tempo [andamento] particular. Essas variações no *tempo psicológico* somente são perceptíveis se estiverem relacionadas com a sensação primária – seja consciente ou inconsciente – do tempo real, o *tempo ontológico*. [...] Assim, [...] [há] dois tipos de música: uma que evolui paralelamente ao processo do tempo ontológico [...]. Toda música em que a expressão será dominante pertence ao segundo tipo [em que predomina o tempo psicológico]. [...] A música que é baseada no *tempo ontológico* é geralmente dominada pelo princípio da *similaridade*. A música que adere ao *tempo psicológico* gosta de proceder pelo *contraste* (STRAVINSKY, 1947, p. 30-31, grifo nosso).

Esses dois diferentes conceitos de tempo se aplicam aos diferentes estilos musicais. [...] A partir da década de 30 para cá – do estilo *swing* aos dias de hoje – a música de jazz se expressa através da exploração e da confrontação desses

dois sentidos de tempo: o psicológico e o ontológico (BERENDT, 2009, p. 147).

Ellis diria: o tempo emocional (psicológico) e o tempo intelectual (ontológico), ambos necessários no seu paradigma estético (ver seção 2.5). O emocional expresso pelo suíngue; o intelectual pelos “novos ritmos”.

4.3 OS “NOVOS RITMOS”

Ellis passou a utilizar a expressão “novos ritmos”, em meados da década de 1960, ao se referir às estruturas rítmicas que empregava em suas composições. Na citação abaixo, extraída da publicação *The new rhythm book* (ELLIS, 1972, p. 6), o autor menciona os dois principais argumentos das críticas contra a dimensão temporal de suas composições para *big band*:

No começo eram usados dois argumentos contra o uso desses novos ritmos e metros no jazz: 1) Eles não são ‘naturais’. E minha pergunta era: não naturais para quem? Eles são naturais para uma grande porção dos povos do mundo. 2) Você pode fazer a mesma coisa em 4/4. Isso é ridículo; se alguém não consegue tocar confortavelmente em 5 e 7, por exemplo, como esse alguém pode esperar sobrepor 5 e 7 corretamente sobre 4/4? Também, sobrepor qualquer outro metro sobre 4/4 NÃO é a mesma coisa que tocar naquele metro exclusivamente.

Quanto à resposta ao segundo argumento da citação anterior, nota-se que está diretamente relacionada à classificação dos “novos ritmos” apresentada por Ellis. Conforme o compositor, “os ‘novos ritmos’ compreendem duas partes: (1) complexidades dentro de metros regulares (tais como 4/4), e (2) os assim chamados metros ‘ímpares’ [*Odd meters*]” (ELLIS, 1972, p. 8). Considerando que no inglês “*odd*” pode significar tanto “ímpar” como “estranho”, “esquisito” ou “anormal”, Ellis (ELLIS, 1972, p. 11, grifo nosso) explica que “o termo *impar [odd]* aqui não significa que os metros são estranhos ou esquisitos

(embora para alguns possa parecer que sim!), mas, ao invés disso, que eles são derivados de *números ímpares*: 5, 7, 9, 11, 13, etc.”.

Adequando à terminologia proposta nesta dissertação, os “novos ritmos” são classificados em (1) dissonâncias métricas e (2) metros assimétricos. Conforme explicado anteriormente, a expressão “metros assimétricos” é mais coerente com a proposta de Ellis, dado que ele próprio utilizou metros representados por números pares (e.g., 12), mas subdivididos assimetricamente. Já o termo “complexidades” é pouco preciso, mas fica evidente pelos exemplos do compositor que as estruturas “complexas” às quais ele se refere são estruturas metricamente dissonantes.

Ellis não chegou a desenvolver a sistemática dos “novos ritmos” de maneira clara. *The new rhythm book* (ELLIS, 1972) é basicamente uma compilação de exercícios rítmicos voltados para a prática de metros assimétricos e sobreposições que geram dissonâncias métricas. Contudo, as produções bibliográficas e musicais de Ellis demonstram que a simples dicotomia descrita por ele apresenta subdivisões. Fenlon (2002, p. 84-107), baseado nos trabalhos do compositor, propõe uma taxonomia dos “novos ritmos” (Figura 4.11).

Figura 4.11 – Taxonomia dos “novos ritmos”

(1) Dissonâncias métricas ¹⁹	Ultrapassa a barra de compasso
	Não ultrapassa a barra de compasso
	Em múltiplos exatos
(2) Metros assimétricos ²⁰	Aditivos
	<i>Straight Ahead</i> ²¹

Fonte: produção do próprio autor

Num estudo anterior (GUMBOSKI, 2013a), a taxonomia proposta por Fenlon (2002) foi analisada sob a perspectiva da teoria da dissonância métrica de Krebs (1999). O primeiro argumento apresentado nesse estudo é sobre a mínima relevância da distinção sugerida por Fenlon (2002) entre as dissonâncias (ou sobreposições) que ultrapassam a barra de compasso e as que não o fazem. Sob o prisma da teoria da

¹⁹ Fenlon (2002) utiliza o termo “sobreposições rítmicas”.

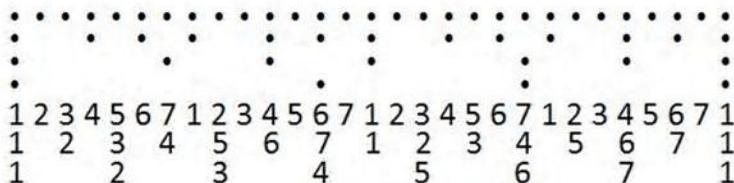
²⁰ Fenlon (2002) utiliza o termo “metros exóticos”.

²¹ Mantém-se o vocábulo em inglês, pois se trata de um jargão comum do jazz.

dissonância métrica, a fórmula de compasso é importante apenas no que diz respeito à possibilidade de criação de dissonâncias subliminares. Parece muito mais profícuo categorizar tais sobreposições métricas pelos diferentes tipos de dissonância descritos por Krebs (1999) do que pela taxonomia desenvolvida por Fenlon (2002). O pensamento de Ellis também condiz com tal consideração, uma vez que ele alterava com pouca frequência as fórmulas de compasso, e as explorou com as mais diversas configurações. Segundo relato do próprio compositor, o compasso mais extenso escrito por ele era de 172/8: “[a peça] se chamava *Where’s One?* [*Onde está o um?*] e a banda realmente nunca encontrou o ‘um’!” (ELLIS, 1972, p. 47). Em composições com fórmulas de compasso dessa natureza é possível que haja diversas sobreposições métricas – dissonâncias métricas – com diferentes particularidades, mas a probabilidade de uma sobreposição ultrapassar a barra de compasso é mínima. Nesse caso, a taxonomia proposta por Krebs (1999) consegue classificar de maneira muito mais precisa as dissonâncias métricas existentes.

Ainda quanto ao primeiro grande grupo dos “novos ritmos”, a distinção proposta entre as sobreposições que partem de múltiplos e aquelas geradas por outras relações matemáticas entre os estratos métricos deve, de fato, ser ressaltada. Do ponto de vista da teoria da dissonância métrica, a primeira situação – múltiplo exato – corresponde à dissonância homônima (e.g., Figura 4.12), enquanto a segunda é classificada como dissonância por agrupamento.

Figura 4.12 – Exemplo de sobreposição em múltiplos exatos (7 subdividido em 3-2-2 em três níveis: relações de 1×2 e 1×4)



Fonte: produção do próprio autor

Sobrepor metros com um número igual de tempos igualmente divididos é trivial. Contudo, o desenvolvimento [sobreposição em múltiplos] se torna muito diferente quando utilizado em metros

com um numerador ímpar ou com tempos desigualmente espaçados. (FENLON, 2002, p. 100).

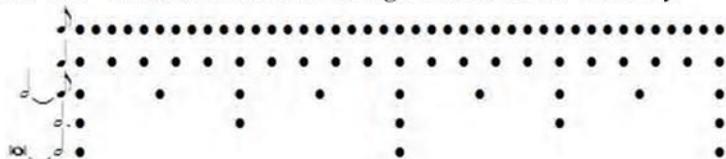
Ora, se a sobreposição de múltiplos só é considerada parte dos “novos ritmos” quando se trata de uma mesma disposição de tempos *assimétrica* em vários níveis, isso torna a terceira categoria do primeiro grande grupo dos “novos ritmos” – sobreposição em múltiplos – como uma categoria, também, do segundo grande grupo – “metros assimétricos”. Nota-se, portanto, que a sistemática de classificação dos “novos ritmos” apresentada por Ellis tem pouca utilidade se as categorias forem consideradas isoladamente. O próprio compositor trabalhou com a intersecção entre as duas categorias e suas variantes mencionadas por Fenlon (2002). O resultado desses procedimentos é sempre uma estrutura metricamente dissonante. Isso justifica a escolha do modelo analítico utilizado neste trabalho.

Quanto ao segundo grande grupo dos “novos ritmos”, “metros assimétricos”, pouco pode ser acrescentado à discussão, considerando a identificação dessa categoria dos “novos ritmos” de maneira intercalada à primeira categoria (dissonâncias métricas). A dicotomia proposta por Fenlon (2002) pretende distinguir os metros em que a relação entre as camadas métricas é muito clara para o ouvinte (aditivos) daqueles em que a relação entre as camadas métricas nos níveis mais baixos não é muito evidente (*straight ahead*). Ellis (1972, p. 47) reconhece que o princípio daquilo que Fenlon chama de metros aditivos é consideravelmente simples: “até mesmo os metros mais complexos podem ser quebrados em combinações de 2’s e 3’s”.

O termo *straight ahead* é tradicionalmente entendido como um estilo de interpretação ou mesmo uma escola de jazz. Sua definição é um tanto incerta e muitas fontes apenas mencionam que é “um termo que descreve uma abordagem convencional, simples, ou direta de tocar no estilo *bop* e seus derivados, [...] [podendo] ser aplicado à maneira como um solista ou um grupo toca, ou ao estilo de uma peça” (KERNFELD, 2013). Todavia, Ellis também articula esse conceito como uma espécie particular de estrutura métrica. Segundo o compositor, um metro *straight ahead*, dada sua concepção, passa para o ouvinte apenas uma mínima sensação de subdivisão, i.e., o ouvinte não é capaz de reconhecer as camadas métricas nos níveis mais baixos da estrutura métrica. Para isso, a interpretação deve evitar, ao máximo, ênfases e inícios de eventos onde se esperaria que ocorressem tempos,

regras dos grupos RPA e RPM (especialmente RPM 1a e RPM 2) detalhadas na seção 4.1, certifica-se que há inúmeras justificativas para considerar um limite entre agrupamentos entre o terceiro e quarto tempos do compasso notado, havendo um tempo na estrutura métrica coincidindo com o início constante de um evento na exata metade do compasso. Sendo o nível de colcheias (♩) o *nível N*, observa-se uma dissonância métrica por agrupamento (Figura 4.14) que ocorre em relação ao estrato métrico no nível de semínimas (♩) exercido pelo contrabaixo em estilo *walking bass*, e reforçado pela parte de outros instrumentos.

Figura 4.14 – Análise métrica do *straight ahead* de 5/4 *Getaway*



Fonte: produção do próprio autor

Portanto, haja vista a intenção de indicar as diferentes dissonâncias métricas encontradas na música ellisiana, esta dissertação utiliza a taxonomia de dissonâncias métricas proposta por Krebs (1999), ao invés do sistema de classificação dos “novos ritmos” desenvolvido por Fenlon (2002). Além de aproveitar materiais rítmicos do contexto erudito e do rock, Ellis buscou estruturas metro-rítmicas na música de outras culturas, como a indiana, a búlgara e a brasileira. Tais estruturas foram exploradas em sua linguagem de modo a gerar, na maior parte das vezes, estruturas metricamente dissonantes, que fazem parte, logicamente, dos “novos ritmos”.

4.4 O ELEMENTO INDIANO

Conforme mencionado no segundo capítulo, o primeiro contato de Ellis com a música clássica indiana foi na UCLA em 1963 onde, no departamento de Etnomusicologia, deu início aos seus estudos de pós-graduação. Quanto à música indiana, seus principais mentores foram Hari Har Rao, Gayathri Rajapur e, externamente à UCLA, Ravi Shankar (ORTON, 2010a, p. 162).

Em abril de 1965, Ellis, juntamente com Hari Har Rao, escreveu e publicou um artigo no periódico *Jazz* intitulado “An introduction to Indian Music for the jazz musician” (Uma introdução à música indiana para o músico de jazz) (ELLIS; RAO, 1965). Nesta lacônica preleção, os autores apontam para algumas complexidades rítmicas encontradas na música *hindustani* – música do norte do subcontinente indiano²³ – assegurando que “qualquer músico de jazz que deseja realmente adquirir uma compreensão do ritmo deve, na medida do possível, estudar música indiana” (ELLIS; RAO, 1965, p. 23).

Embora seja frequentemente afirmado com convicção que Ellis foi fortemente influenciado pela música indiana (DICKOW; KERNFELD, 2012; LAVEZZOLI, 2007), a interação entre o jazz e a música indiana pretendida por Ellis tem um caráter, de certa forma, dissimulado. Isto é, em termos de sonoridade, suas composições não se assemelham às práticas indianas. Sua obra, salvo raras exceções²⁴, não nos revela uma conexão com o contexto indiano. Quando muito, faz uma vaga alusão, como é o caso da peça *The Tihai* (ver seção 5.1). O próprio compositor reconhece tal característica de suas produções, por exemplo, no artigo “Let’s put swing back into the *new thing* – but with a difference!!!!” (Vamos colocar o swingue de volta na *new thing* – mas com uma diferença!!!!), de dezembro de 1964, onde afirma: “eu não quero dizer que músicos de jazz devam começar a tocar música indiana. Não! Mas o que pode acontecer é que o jazz pode ser enriquecido pelo estudo e prática dos ritmos indianos” (ELLIS, 2010c [1964], p. 340).

Ellis observou, inclusive, diferentes caminhos que a música indiana proporcionava à obra de outros músicos de jazz, mas tais caminhos não encontraram ressonância nas ideias dele. Em uma entrevista concedida a Peter Welding em 20 de abril de 1967, publicada na DB, Ellis ressalta a unicidade dos seus processos criativos:

O que eu tenho feito é tomar as técnicas que me têm sido ensinadas para trabalhar ritmicamente e

²³ A música do sul do subcontinente é conhecida como *carnática*.

²⁴ Um possível exemplo, nesse caso, é a peça *Star Children* do disco *Shock Treatment* (ELLIS, 2001 [1968]) que, fazendo uso de procedimentos microtonais, estruturas metricamente livres, e instrumentos tradicionais indianos, como o *sitar* e a *tambura*, parece remeter o ouvinte a um universo não ocidental, sem abandonar a típica pompa de um jazz *big band* em trechos como a cadência final.

tenho-me perguntado: como eu posso arranjar essas técnicas para suingar e como nós podemos colocar isso em um contexto de jazz? Eu tenho feito isso desse modo, que é uma outra maneira de enriquecer o vocabulário do jazz por adicionar uma nova técnica. Mas isso não é um enxerto, de modo que você meramente pega um ciclo indiano específico ou algo assim e incorpora isso fisicamente... isso é o que alguns outros grupos têm feito. (WELDING, 1967 apud FIENBERG, 2004, 141-142).

Certo é que a abordagem de Ellis era verdadeiramente diferente da de outros músicos de jazz que viram na música indiana uma fonte para suas criações. Citando como exemplos as peças encontradas nos discos de Joe Harriott e John Mayer *Indo Jazz Suite*, de 1966, ou *Indo Jazz Fusions I e II*, de 1967 e 1968, respectivamente, todos realizados no mesmo período em que *The Tihai* foi concebida (ELLIS, 1967; 2001 [1968]), temos uma exemplificação das considerações de Ellis acima mencionadas.

Nota-se, contudo, que o estudo da música clássica indiana demonstrou maiores proporções durante a carreira de Ellis no que diz respeito às transformações que sua linguagem composicional apresentou. Seu procedimento básico foi sempre o mesmo: estudar ritmos indianos para melhorar tecnicamente como instrumentista, improvisando sobre os “novos ritmos”. Embora Ellis tenha uma obra expressiva como compositor, não se deve esquecer que sua carreira musical tem início como instrumentista, em um contexto em que o músico instrumentista é tão ou mais prestigiado que aqueles de outras categorias. No encarte do álbum *New Ideas*, lançado em 1961, lê-se a opinião de Ellis (1990 [1961]), novamente defendendo o seu processo de criação enquanto critica o caminho do *free jazz*:

Eu defendo o uso de uma gama de técnicas expressivas tão ampla quanto o possível. Eu tenho trabalhado para desenvolver minha forma de tocar, minha escrita e personalidade para este fim. O jazz é supostamente expressivo. Por que colocar limites na expressividade? Por que não empenhar-se para fazer música tão interessante quanto o possível para o músico e para o ouvinte? [...] Eu não acredito que a falta de técnica e/ou

conhecimento dá “liberdade” na improvisação, mas ao contrário, quanto mais técnica e conhecimento nós temos – mais escolhas nos são abertas em nossa improvisação – e, portanto, mais “livres” estamos, porque estamos menos limitados.

Nisso sua concepção parece exibir uma conexão com a música indiana – quanto à liberdade através da técnica, e desenvolvimento da técnica através do estudo rigorosamente disciplinado. Tal concepção também é coesa com seu paradigma de criação artística, ao indicar que o nível emocional é dependente do intelectual.

Mas, encontramos também referências diretas, ainda que esporádicas e um tanto modestas, à música clássica indiana na obra de Ellis a nível estrutural. É relevante notar a importância atribuída pelo compositor a estas menções, como ele o fez em *The Tihai*. Se a importância conferida é tamanha, bastando para intitular uma peça, não há, talvez, uma conexão com a música clássica indiana a nível mais profundo?

Em *The new rhythm book* (ELLIS, 1972), Ellis, com poucas explicações sobre o influxo indiano em sua obra, mas com quantidade notável de exercícios cujo âmago é o desenvolvimento rítmico do leitor-instrumentista, deixa um corolário sobre uma possível interação imediata de estruturas rítmicas indianas com a sua música. Mesmo não demonstrando explicitamente como o elemento indiano é adaptado em sua música, no livro supracitado o autor, no capítulo mais extenso intitulado “The Indian way of learning new meters” (A maneira indiana de aprender novos metros), explana sobre o processo de aprendizagem, o sistema de contagem rítmica, e os exercícios que fazem parte do contexto indiano. As estruturas desses exercícios são similares a muitas estruturas que se tornaram características da linguagem de Ellis.²⁵

Segundo o compositor, a sobreposição de um mesmo padrão métrico assimétrico em vários níveis é uma das essências do ritmo da música clássica indiana. Trata-se de uma espécie de estratificação de padrões métricos assimétricos que parece estar diretamente relacionada à ideia de *laykārī*, que, em seu amplo significado, está associada ao conceito de variação pela relação entre diferentes níveis – naturalmente em diferentes andamentos – da estrutura de organização temporal

²⁵ Alguns exemplos do livro foram incluídos nesta dissertação a propósito de questões rítmicas, como, por exemplo, nas páginas 111 e 134.

(CLAYTON, 2000, p. 153-178). Perkins (2000, p. 39) atesta as ideias de Ellis:

O uso de níveis rítmicos é comum a [praticamente] todas as músicas do mundo. O uso de combinações de tempos curtos e longos associados com a estratificação rítmica, entretanto, tende a ser único à música indiana e à música do Oriente Médio.

Tal princípio é exatamente a categoria “sobreposição em múltiplos exatos” dos “novos ritmos” (equivalente à dissonância por múltiplo exato), descrita na seção anterior (e.g., Figura 4.12). Sobreposições do tipo ilustrado na Figura 4.12 e dos demais exercícios propostos por Ellis (1972), porém, não são tão comuns em performances de *rāga*-s indianos como o compositor aparentemente sustenta, mesmo porque tais práticas não apresentam textura polifônica como no exemplo anterior. Na música indiana há, mais precisamente, uma espécie de polifonia entre o que é tocado (ou cantado) e uma estrutura cíclica/métrica de base – *tāla* (CLAYTON, 2000, p. 47-56) – identificada, mais facilmente, pelo *thekā* – “a articulação básica de um *tal*” (SORREL; NARAYAN, 1983, p. 185) – dos instrumentos de percussão para cada *tāla*, sobre o qual são feitas variações com grande liberdade, sem nunca desconsiderar os instantes hierarquicamente importantes desse ciclo.

Um *rāga* tradicionalmente é dividido em *ālāp*, *joṛ* e *jhālā*. Bailey (1993, p. 5-6) analisa apenas duas grandes seções de um *rāga*: *ālāp* e *gat*. O *ālāp* é tido como a parte mais importante e, necessariamente, uma performance de um *rāga* é iniciada pelo *ālāp* (SORREL; NARAYAN, 1980). Essa primeira seção de um *rāga* é amétrica, i.e, não é estabelecido um pulso e não emerge um sentido métrico (POWERS; WIDDESS, 2012). Discute-se, então, a presença de pulsação e metro no chamado *joṛ*. Conforme Clayton (2000, p. 97), “no *joṛ* (ou *madhya alap*) um pulso está claramente presente, contudo, considera-se que tal música não está ‘no *tal*’”. Para Sorrell e Narayan (1980, p. 110) o *joṛ* “é caracterizado por um pulso regular”.²⁶

²⁶ Para uma brevíssima introdução a termos da teoria rítmica indiana como são entendidos nesta dissertação, ver Gumboski (2012b).

O termo “contrametricidade” cunhado por Kolinski (1960, 1973) é particularmente útil para analisar as estruturas metro-rítmicas de *rāga*-s indianos na seção em que há o chamado *tāla*, a saber, *jhālā*. Para Kolinski (1960, p. 107, grifo nosso), “metro é uma pulsação organizada que funciona *como uma base* para o desenho rítmico”. Dessa forma, “o desenho rítmico [...] pode ser ou *cométrico*, isto é, em acordo, ou *contramétrico*, isto é, em conflito com a pulsação métrica” (KOLINSKI, 1960, p. 107, grifo do original). Nota-se, portanto, que o tipo de fenômeno metro-rítmico considerado contramétrico por Kolinski, é denominado metricamente dissonante por Krebs (1999). A grande diferença está na taxonomia das dissonâncias proposta pelo último autor. Com isso, mais precisamente, a contrametricidade está intimamente relacionada à dissonância *subliminar*, na medida em que se observa, em ambos os casos, conflitos entre a superfície melódica e uma base métrica abstrata, i.e., que não emerge para o ouvinte da superfície melódica. Na música ocidental, essa base métrica abstrata é dada pelo compasso escrito; na música indiana há o *tāla* que, embora não seja exatamente equivalente ao compasso da teoria ocidental, torna-se, muitas vezes, apenas um sistema de contagem temporal mantido mentalmente pelos músicos, cujo reconhecimento auditivo é de extrema complexidade. Essa contagem fica clara para o ouvinte enquanto o percussionista mantém o chamado *thekā*, mas com o desenvolvimento do *rāga* variações sobre esse toque básico são utilizadas, dificultando a percepção do *tāla* por um ouvinte não muito experiente nesse contexto.

Ellis percebeu essa particularidade com suas primeiras lições em música indiana. Um exercício (Figura 4.15), que segundo o compositor lhe foi ensinado por Ravi Shankar (ELLIS, 1972, p. 8), ilustra bem a contrametricidade ou dissonância subliminar típica da música clássica indiana (note-se que o metro representado pela fórmula 4/4 – a base métrica abstrata – é muito dificilmente reconhecida auditivamente se para o ouvinte for apresentada apenas a parte descrita na Figura 4.15, i.e., sem palmas, sem gestos²⁷, sem qualquer informação para o ouvinte que revele o metro representado pelo “4/4”):

²⁷ Caso o ouvinte esteja, também, observando a performance e não apenas a escutando.

23), que afasta a concepção do autor desta dissertação e dos principais referenciais aqui utilizados do entendimento de Kolinski. Para este último, a estrutura métrica não é dependente das variações executadas na superfície melódica; o metro pode permanecer sempre regular independentemente das informações apresentadas pela(s) superfície(s) melódica(s), que apresentam, segundo ele, apenas um desenho *rítmico*, e não *métrico*. Ao contrário, Krebs (1999), por exemplo, considera *métrica* a dissonância subliminar por observar um conflito existente entre o metro notado e o metro que emerge da superfície melódica.

Na realidade, a teoria de Kolinski parte de uma característica da música africana subsaariana: ciclos *rítmicos* assimétricos com periodicidades pares, que *podem* ser, então, simetricamente subdivididos na percepção *métrica* do ouvinte. Sob essa perspectiva, teria muita força a regra da regularidade (RPM 6): seria, muitas vezes, mais seguro para o ouvinte contrariar outras tendências da sua percepção, opondo-se a outras regras, em favor de uma estrutura métrica regular, simétrica, mesmo que em conflito com o metro que emerge da superfície melódica. Todavia, muitas vezes há superficialmente – sonoramente – ambas as camadas métricas: aquela regular e simétrica, que Kolinski considera efetivamente métrica, e aquela assimétrica, que Kolinski considera apenas rítmica, e não métrica. Nesses casos, a opção de Kolinski pela camada métrica simétrica demonstra a escolha do estrato primário em sua percepção, que contraria aquela de Jones (ver ambas as notações – de Kolinski e Jones – em KOLINSKI, 1960, p. 109). A notação de Jones, lançando mão de inúmeras fórmulas de compasso diferentes, atesta que sua percepção optou pela camada métrica assimétrica como camada primária. Portanto, a principal divergência entre a concepção de Kolinski e aquela utilizada nesta dissertação está no fato de Kolinski desconsiderar que sempre emerge uma estrutura métrica da(s) superfície(s) melódica(s)²⁸. Mesmo que exista uma base métrica abstrata – i.e., subliminar, não sonora – como acontece frequentemente na música indiana caso se considere o *tāla* um sistema métrico, a teoria de Krebs (1999) é capaz de explicar tal fenômeno através do conceito de dissonância subliminar.

Kolinski também não está interessado em discutir “níveis arquetetônicos” (COOPER; MEYER, 1960), como o fazem Ler Dahl e

²⁸ Evidentemente, a exceção são aquelas melodias que normalmente são consideradas “amétricas”, por não apresentarem uma regularidade mínima entre os eventos sonoros.

Jackendoff (1983), por exemplo, fato que tenta ser explicado por Cooper e Meyer (1960, p. 5):

Estamos inclinados a pensar que há somente uma organização métrica, aquela designada na fórmula de compasso e mensurada pelas barras de compasso. Isso porque a harmonia tonal e a homofonia, com sua ênfase sobre a coincidência vertical, e a música de dança, com seus padrões motores básicos, têm, nos últimos duzentos anos, predominado naquilo que nós chamamos de “nível métrico primário” [o nível de *tactus*].

Ellis não explorou conflitos apenas em níveis próximos do nível de *tactus*, porém, em sua música as dissonâncias métricas ainda predominam nessa região da estrutura métrica estratificada. A julgar pela importância conferida por ele à música clássica indiana, pode-se afirmar que a possibilidade de criar complexidades em diferentes níveis da estrutura metro-rítmica lhe foi mostrada pela música indiana. O compositor, por exemplo, compara a forma do blues de doze compassos com o *tāla Ektal*, da música *hindustani*, que é composto por doze *mātrās* (ELLIS; RAO, 1965). Sob tal perspectiva, um *bluesman* tenderia a executar seu solo improvisado visando enfatizar com acentos fenomenais ou estruturais (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983) apenas o início do grande ciclo de doze compassos (ou no máximo o início de cada compasso), o que poderia gerar diversos tipos de dissonância métrica, excedendo ou não a barra de compasso – daí a taxonomia dos “novos ritmos” proposta por Fenlon (2002). Se alguma outra parte executada simultaneamente ao hipotético solo ora citado se mantivesse alinhada com a tradicional estrutura métrica do blues – doze compassos de 12/8 – as possíveis dissonâncias métricas seriam diretas. Ou seja, o objetivo de Ellis é diminuir a orientação sobre o nível de *tactus*, ou explorar nuances rítmicas, que geram muitas vezes dissonâncias métricas, em conflito com a camada métrica no nível de *tactus*. Conforme Ralph Humphrey (1972, p. 75), baterista que integrou a *Ellis Orchestra* durante muitos anos, esse era o ensinamento de Ellis aos músicos da sua *big band*: “se você imaginar que a barra de compasso não existe e tocar através dela, isso vai lhe ajudar a começar a pensar em frases mais longas que, por sua vez, dão à música um sentido maior de fluidez”.

Observa-se, portanto, que a postura de Ellis perante a tradição indiana permaneceu um tanto genérica. Ele se aproximou mais do *aprendizado* e, conseqüentemente, dos *exercícios* utilizados nos estudos de música indiana do que da *música* propriamente dita desta prática não ocidental. Esses exercícios, segundo Ellis (1972, p. 6), ajudam o instrumentista a improvisar diversas variações sem perder de vista o seu “lugar em um dado ciclo, não importa o quão longo seja”. Ellis, então, aplicou em suas composições estruturas semelhantes às dos exercícios que lhe eram ensinados, fazendo uso de diversas formas possíveis de sobreposições – dissonâncias métricas diretas – e justaposições – dissonâncias métricas indiretas.

4.5 O ELEMENTO BÚLGARO

Segundo Porter (1988), a UCLA contava, desde 1947, com o professor de música búlgara e dos Bálcãs Boris Kremenliev, antes mesmo de ser fundado o departamento de Etnomusicologia. O grupo de música dos Bálcãs dessa instituição, existente até hoje, foi criado pelo professor Kremenliev entre 1960 e 1961 (CONNER, 2011). No entanto, Ellis (1972) afirma que seu primeiro contato com a música búlgara (ou exemplos dela)²⁹ foi somente em 1968, depois que Milcho Leviev, pianista e etnomusicólogo búlgaro, enviou-lhe gravações de músicas folclóricas búlgaras.

O primeiro e mais direto resultado da relação de Ellis com a música búlgara é *Bulgarian Bulge*. A peça foi primeiramente gravada no disco *The New Don Ellis Band Goes Underground* (ELLIS, 2006 [1969]). Uma segunda gravação disponibilizada comercialmente é encontrada no álbum *Tears of Joy* (ELLIS, 2005 [1971]), quando Leviev já era o pianista da *Ellis Orchestra*. No encarte de *Tears of Joy*, Ellis (2005) descreve a seguinte narrativa sobre a origem de *Bulgarian Bulge*:

Alguns anos atrás eu recebi uma carta de um homem da Bulgária [Leviev] que tinha ouvido a [nossa] banda nos programas de jazz “Voice of

²⁹ Fala-se aqui em “música búlgara” de maneira genérica para se referir às músicas folclóricas específicas que Ellis conheceu e com as quais dialogou: com metros assimétricos e associadas às suas respectivas danças. Por exemplo, canções de camponeses caracteristicamente américas conhecidas como *bavni pesni* (STOYAN; MANOLOVA; BUCHANAN, 2012) não devem fazer parte desse grupo.

America” de Willis Conover. Nós iniciamos uma correspondência e ele me enviou algumas gravações de música folclórica búlgara [...]. Cá estavam músicos folclóricos tocando música de dança em fórmulas de compasso que eu nunca tinha ouvido. Eu estava tão impressionado que transcrevi o número que se tornou *Bulgarian Bulge*.

Num trabalho recente (GUMBOSKI, 2013c), foi apresentada uma análise de *Bulgarian Bulge* fundamentada nas regras descritas na seção 4.1. A principal informação levantada com esse estudo diz respeito às divergências entre a notação metro-rítmica de Ellis (1969b?), que partiu de sua própria percepção auditiva da música *Sadovsko*³⁰ *Horo*, e da estrutura métrica sugerida pelas regras de *GTTM*. *Sadovsko Horo* é uma das músicas enviadas por Leviev para Ellis e que, depois do processo de transcrição mencionado por Ellis na citação anterior, foi gravada com o nome *Bulgarian Bulge*. Todavia, *Sadovsko Horo* é talvez mais conhecida pelo nome *Smeceno Horo*, depois que foi gravada pelo grupo irlandês *Planxty*, no disco *After the Break*, de 1979. Segundo Rice (2003, p. 105), *Smeseno Horo* significa “música misturada”, e corresponde a uma peça instrumental que combina vários padrões métricos assimétricos.

Conforme Fienberg (2004, p. 231), os valores rítmicos de *Bulgarian Bulge* “derivam da percepção de Ellis das divisões rítmicas de ‘*Sadovsko Horo*’”. Em conformidade com Stoyan, Manolova e Buchanan (2012), as estruturas métricas da música folclórica búlgara são, muitas vezes, compreendidas como alternâncias de valores longos (3) e curtos (2). Dessa forma, Fienberg (2004, p. 231) acrescenta que “embora Ellis estivesse aparentemente trabalhando puramente a partir da sua percepção auditiva da peça, [...] ele estava correto ao expressar o componente rítmico básico como sendo grupos de 2 e 3”. Em *Bulgarian Bulge*, conforme a seção, a alternância de unidades longas (3) e curtas (2) compõe estratos com periodicidades de 33 tempos – subdivididos em 15-18, pela notação de Ellis (1969b?) – e 36 tempos – com subdivisão 18-18 (ELLIS, 1969b?). As maiores divergências entre as estruturas metro-rítmicas indicadas por Ellis (1969b?) e pelas regras de *GTTM* são encontradas, principalmente, na segunda metade dos ciclos

³⁰ As transliterações mais comuns são “*Sadowsko*” e “*Sadovsko*”, mas aqui se mantém a maneira como Ellis e Leviev escreviam o termo: “*Sadovsko*”.

(GUMBOSKI, 2013c). Curiosamente, a versão gravada pelo grupo *Planxty*, sob o título *Smeceno Horo*, também difere de *Bulgarian Bulge* essencialmente nos momentos cadenciais, i.e., nos fechamentos dos ciclos. Tais divergências, no entanto, podem ser fruto das diferentes versões de uma mesma música apresentadas por grupos de localidades distintas desse contexto do leste europeu, pois a região dos Bálcãs é um “mundo que tem sofrido uma mudança extrema” (SLOBIN, 2002, p. 214).

Ellis encontrou na música búlgara um material métrico com que já trabalhava: metros assimétricos. O grande diferencial, contudo, está no andamento. Embora algumas canções e danças sejam executadas em andamentos lentos, muitas peças apresentam um andamento “tão rápido que é quase impossível contar os tempos [que estão no menor nível métrico] individualmente” (COOLEY, 2009, p. 220).

A diferença entre o tipo búlgaro de metros ímpares [assimétricos] e aqueles de outras culturas (árabe, turco, macedônico, indiano, etc.) é o andamento. [...] Em geral, os folcloristas búlgaros escrevem os metros ímpares [assimétricos] em semicolcheias, devido aos andamentos freneticamente rápidos. Uma das outras características da música de dança folclórica búlgara são os fortes acentos em cada grupo de dois e três [tempos]. O acento sobre o [grupo com] três [tempos] é sempre o mais forte. (LEVIEV, 1972b, p. 89).

A dificuldade de execução de metros assimétricos como o de *Bulgarian Bulge* em andamentos rápidos é evidente. Entretanto, considerando que no final dos anos 1960 os integrantes da *Ellis Orchestra* já estavam muito familiarizados com estruturas métricas dessa natureza, o processo de adaptação para executar confortavelmente a peça transcrita por Ellis parece ter sido muito rápido. Leviev (1972b, p. 92), ao escutar a gravação de *Bulgarian Bulge* do disco *Underground* (ELLIS, 2006 [1969]), assegura que os músicos da *Ellis Orchestra* estavam, “milhares de milhas longe da Bulgária, tocando essa música como se fossem nativos dela!”.

Em *Bulgarian Bulge*, entretanto, não há dissonâncias métricas diretas (sobreposições métricas), assim como na maior parte das

músicas de danças folclóricas búlgaras. Tão logo esse novo elemento (búlgaro) foi assimilado na linguagem de Ellis, o compositor passou a explorá-lo de modo a gerar estruturas metricamente dissonantes, como acontece na peça *How's This for Openers* (FENLON, 2002, p. 102-107), do álbum *Tears of Joy* (ELLIS, 2005c [1971]), “que Don escreveu sob a influência da música folclórica búlgara” (LEVIEV, 1972b, p. 64).

4.6 O ELEMENTO BRASILEIRO

O elemento brasileiro que pode ser encontrado em certas composições de Ellis é a música popular urbana produzida a partir dos últimos anos da década de 1950 e que, apoiada pelos meios de comunicação de massa da época, teve forte repercussão nos Estados Unidos. Podem ser apontados como três principais elementos brasileiros encontrados em Ellis: samba, bossa nova e jequibau (embora os dois últimos tenham origem no primeiro).

Ellis explicitou seu interesse pela música brasileira em uma entrevista publicada na DB no ano de 1974, onde, entre outras coisas, afirma estar ganhando fluência na língua portuguesa em função de sua viagem já planejada para o Brasil, feita naquele mesmo ano.³¹ Abaixo, o depoimento de Ellis revela a época dos seus primeiros contatos com a música brasileira, qual o seu real interesse nessa música, bem como alguns músicos/compositores por ele conhecidos:

Eu tenho que ir ao Brasil – não apenas ao Rio e São Paulo, mas para o interior, ouvir a música folclórica e conhecer de perto os ritmos e melodias. Eu percebo que meus músicos favoritos até hoje ou são brasileiros ou são muito influenciados por brasileiros. Meu compositor clássico favorito tem sido Villa-Lobos. [...] Meu primeiro contato com [a música brasileira] foi quando eu me encontrei com Dom Um Romão em Buffalo há mais de dez anos atrás. Ele tinha feito um álbum no Brasil com sambas em 7 e 5 [tempos] e outras fórmulas de compasso

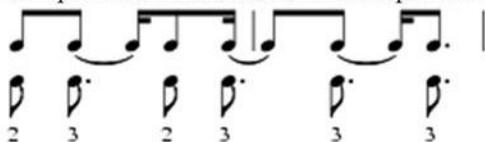
³¹ Nem mesmo na biografia escrita por Orton (2010a, 2010b) há informações detalhadas sobre a viagem de Ellis ao Brasil. Conforme Scala (2014), tal viagem não foi documentada, e não se sabe ao certo quais lugares o compositor visitou ou com quais músicos brasileiros ele entrou em contato.

assimétricas. (WILLARD, 1974 apud ORTON, 2010b, p. 103-104).

Um exemplo de “samba em 7”, que Ellis menciona no depoimento anterior, é a peça *Dom Um Sete*, gravada pelo baterista brasileiro no álbum *Dom Um* (1965). Dom Um Romão esteve associado ao surgimento e desenvolvimento da bossa nova, inclusive contribuindo com a divulgação nos E.U.A. da então recente manifestação musical brasileira. Não por acaso, portanto, cronologicamente o primeiro gênero brasileiro que encontramos em diálogo com a música de Ellis é a bossa nova. Mas evidentemente o contato de Ellis com a bossa nova não foi exclusivamente através de Dom Um Romão; sabe-se que nos anos 1960 o gênero brasileiro era muito executado em clubes, rádios e programas de televisão norte-americanos (CAMPOS, 1974). Em todo caso, as questões que norteiam a presente discussão são: como definir a bossa nova? E, como a música instrumental de Ellis apresenta traços bossanovistas?

Procurando não estender a discussão sobre a identificação do gênero brasileiro, enfatiza-se que a bossa nova é, em grande parte das tentativas de definições fundamentadas em seus traços rítmicos, relacionada ao samba, como uma espécie de samba em andamento mais lento e com reposicionamento de síncopes (FERREIRA PINTO, 2013, p. 39-52). Baseado no violão de João Gilberto, Béhague (2013) apresenta a seguinte estrutura rítmica (Figura 4.16) como exemplo do ritmo da bossa nova:

Figura 4.16 – Exemplo de uma estrutura rítmica típica da bossa nova



Fonte: Béhague (2013)

No ímpeto da bossa nova, vem de carona o jequibau. Por se tratar de uma estrutura métrica com um estrato cuja periodicidade é de valor ímpar (5), ao contrário da bossa nova, o jequibau é mais facilmente identificado na linguagem de Ellis. Dessa forma, nesta dissertação exemplifica-se a bossa nova em Ellis através do jequibau, sustentando-se, assim, que o jequibau, ao menos no E.U.A., foi

interpretado como uma “bossa nova em 5”. Os idealizadores desse ritmo, o pianista Mário Albanese e o maestro Ciro Pereira, conseguiram considerável exposição de sua criação, o suficiente para compositores como Ellis a utilizarem. O sucesso do jequibau, entretanto, foi consideravelmente efêmero, e, talvez, um pouco maior nos E.U.A. do que no Brasil. “Referenciado em métodos de ensino jequibau amecalhou, ao longo de 47 anos de seu lançamento oficial em 13.08.1965, inúmeras gravações e também venceu concursos internacionais.” (ALBANESE, 2012b). Há, segundo Albanese (2012a), no ritmo e no termo “jequibau”, uma tentativa de criar uma manifestação “genuinamente brasileira”, uma síntese da música e do povo brasileiro:

Como neologismo, o jequibau resultou da convergência das contribuições branca na figura do jeca, tomado como símbolo da nacionalidade mais humilde do brasileiro. A raça negra metonimicamente está representada por coalescência sonora da última sílaba de berimbau, instrumento originário da música africana. A influência indígena [com] o prefixo jequi do tupi *iekei*, cesto de pesca.

É paradoxal, então, que o jequibau esteja intimamente relacionado à bossa nova, uma vez que esse último gênero sempre esteve concatenado à alta sociedade carioca, completamente afastada da “figura do jeca”. E com o jequibau não foi diferente, pois o ritmo sempre fez parte de contextos cosmopolitas, como eventos na zona sul carioca, nas zonas central e centro-sul paulistanas e nos grandes centros urbanos estadunidenses. Num depoimento ao *Museu da Pessoa*, Albanese (2008, 01min 40s) reconhece a semelhança sonora da sua criação com a música da bossa nova, mas considera como diferença fundamental a estrutura métrica de ambos: “parece bossa nova; parece, mas não é! Porque bossa nova é dois ou quatro, e isso aqui [jequibau] é cinco”, afirma o pianista. Ainda assim, propagou-se a concepção de que o jequibau seria uma variação sobre as estruturas típicas da bossa nova, e esta, por sua vez, seria feita com variações sobre as estruturas típicas de samba. Por exemplo, a peça com o sugestivo título *Bossa Nueva Nova*, composta por Hank Levy e gravada pela *Ellis Orchestra* (ELLIS, 1998b [1966]), está alicerçada na estrutura métrica padrão do jequibau, este definido por Ellis (2006b) como “uma dança brasileira em 5/4 onde

a clave³² está no 2, 3½ e 5”. O compositor acrescenta: “incidentalmente, eu escrevi um jequibau algum tempo antes de ouvi-lo na América do Sul – eu apenas gostava do 5/4 com esse padrão de acentos ao invés daquele padrão de *Take Five* [conhecida música em 5/4 composta por Paul Desmond e gravada pelo *Dave Brubeck Quartet* no disco *Time Out* (1959)]” (ELLIS, 2006b). A Figura 4.17 ilustra os dois padrões de acentuação mencionados por Ellis (note-se que na ilustração abaixo as estruturas rítmicas do jequibau e de *Take Five* não estão integralmente escritas, mas apenas os momentos de ênfase/accentuação dos padrões mencionados por Ellis):

Figura 4.17 – Padrões de acentuação no jequibau e em *Take Five*



Fonte: produção do próprio autor

A partir de depoimento de Albanese (2008), constata-se que há uma intenção de criar, com o jequibau, um metro *straight ahead* cuja camada métrica no nível de *tactus* tenha periodicidade de cinco tempos. Todavia, conforme afirmado anteriormente, na maior parte das vezes há informações suficientes para o ouvinte detectar a subdivisão das camadas métricas em estruturas consideradas *straight ahead*. No jequibau há uma subdivisão 2-3 da camada métrica que está no nível de *tactus*, estrutura métrica esta que parte daquilo que é executado pela mão esquerda do piano e pelo contrabaixo, e normalmente é acompanhado pelo bumbo da bateria (ou outros instrumentos). A sensação de *straight ahead*, isto é, de não subdivisão do estrato com periodicidade de cinco tempos, se dá em função da dissonância métrica por deslocamento menos acirrada existente na estrutura do jequibau (observe o deslocamento do padrão 2-2-3-3 indicado na Figura 4.18). A estrutura rítmica completa do jequibau, com o contraste entre as partes que geram tal dissonância métrica – pode ser visto nos dois primeiros compassos do tema de *Concert for Trumpet* (Figura 4.18), a peça mencionada por Ellis no seu depoimento anterior, primeiro jequibau criado por ele antes mesmo do seu contato com o ritmo desenvolvido por Albanese e Ciro Pereira.

³² O jequibau não é necessariamente executado com claves, mas algum tipo de ênfase sempre recai nos instantes mencionados por Ellis (“2, 3½ e 5”).

deriva daquilo que Sandroni (2008, p. 36) denomina “paradigma do Estácio”: um ciclo rítmico com periodicidade de dezesseis tempos “(2+2+3+2+2+2+3 e suas variantes)”, acompanhado, claro, de uma transformação no contexto social – antes, no “paradigma do *tresillo*”, o samba de roda no morro, agora, a partir do final dos anos 1920 com o “paradigma do Estácio”, samba em bloco carnavalesco, samba de rua. Tal estrutura rítmica (Figura 4.19), conhecida por muitos como “telecoteco”, é usualmente executada pelo tamborim na instrumentação do contexto do samba de rua brasileiro.

Figura 4.19 – Estrutura rítmica padrão do samba a partir da década de 1930 (“paradigma do Estácio”)



Fonte: Sandroni (2008, p. 34)

Ellis, na maior parte das vezes, incumbia tal estrutura rítmica às percussões: ora nos pratos ou na caixa da bateria, ora num agogô. Em *Open Wide*, faixa de abertura do disco *Live at Montreux*, o “telecoteco” é encontrado na parte da bateria (Figura 4.20). Esse trecho de *Open Wide* apresenta uma dissonância métrica por agrupamento que pode ser visualizada, na Figura 4.20, no contraste entre bateria/congas e demais partes, que executam uma variação com periodicidade de dez tempos (contra dezesseis do “paradigma do Estácio”).

As alusões ao samba que percorrem o disco *Live at Montreux*, em peças como *Niner Two* (ver seção 5.3), seguem o mesmo princípio. Em grande parte das vezes há um processo de alterar a periodicidade de dezesseis tempos para algum outro valor, geralmente ímpar³³, mas o compositor procurava manter o traço principal da alusão ao samba, ou ao elemento brasileiro de maneira geral: a síncope – que no samba é regra e não exceção e, por isso, não deveria ser assim chamada nesse contexto, como adverte Sandroni (2008). A síncope, de forma isolada ou compondo um ritmo “sincopado” como, por exemplo, o “telecoteco”, é classificada na teoria de Krebs (1999) como dissonância menos acirrada por deslocamento, e tal categoria de dissonância métrica se faz muito

³³ Ouvir, por exemplo, *The Devil Made Me Write This Piece* do disco *Soaring* (ELLIS, 2008 [1973]), com Don Ellis na bateria.

mais presente no último álbum da *Ellis Orchestra* do que nos trabalhos anteriores.

Figura 4.20 – Dissonância métrica por agrupamento em *Open Wide*

The musical score for 'Open Wide' features five staves: Congas, Guitar, Piano, Bass, and Drums. The Congas and Guitar parts are marked with a 'FREE SAMBA PATTERN' and a 'FMA?' (Free Meter Anarchy) symbol. The Piano part is marked '(AS 16)'. The Drums part is marked with a 'FREE SAMBA PATTERN' and a '2' symbol. A bracket under the Bass and Drums parts indicates a 'Periodicidade de 10 tempos' (10-measure periodicity). Another bracket under the Drums part indicates a 'Periodicidade de 16 tempos ("paradigma do Estácio")' (16-measure periodicity, 'Estácio paradigm').

Fonte: Ellis (1984) – edição do próprio autor

Por fim, cabe observar que a música brasileira na obra de Ellis passa por um prisma norte-americano. Há uma estrutura de samba, mas essa estrutura é tocada com congas e claves, por exemplo. Entretanto, isso não acontece apenas com o elemento brasileiro, pois Ellis sempre optou por manter a formação instrumental de sua *big band* já disponível, independentemente do influxo da música de outras culturas em sua linguagem.

5 ANÁLISE MUSICAL

“Há certas coisas que você tem que fazer para conseguir um suingue. Parte disso é tocar junto, estabelecendo um pulso em comum. Eu nunca ouvi um exemplo – e estou aberto a sugestões – de qualquer grupo suingando sem um pulso em comum. Algumas vezes, nós temos experimentado com dois, três ou quatro pulsos de uma só vez, e eles podem suingar, dependendo de como eles estão relacionados. Mas sem relacionar... bem, eu ainda não ouvi nada assim que suingue.”

(Don Ellis, 1974)

5.1 *THE TIHAI*¹

5.1.1 Discussões introdutórias

The Tihai não é uma peça difícil (com exceção da coda) – [...] nós temos ensaiado essa peça talvez mais do que qualquer outra – ela está no nosso repertório por quase um ano – nós já gravamos isso – nós temos tocado isso toda segunda-feira à noite por meses – e ainda vamos chegar a certas seções [da peça] e cair quase sempre. [...] Todos sabem como a peça se desenvolve, [...] então a única razão de ela normalmente não sair é simplesmente falta de concentração. [...] É importante contar e se concentrar (ORTON, 2010, p. 256-257).

A citação acima foi escrita por Ellis em uma carta datada de 23 de abril de 1968 para os membros de sua então recém-formada *big band*. A composição descrita nessa carta foi finalizada no ano de 1967,

¹ As considerações da seção 4.2 têm como referenciais a partitura manuscrita (ELLIS, 1967) e a única gravação de *The Tihai* disponibilizada comercialmente (ELLIS, 2001 [1968]).

conforme data a partitura manuscrita (ELLIS, 1967), mas gravada no início do ano seguinte, integrando o álbum *Shock Treatment* (ELLIS, 2001 [1968]).

Na citação anterior, o compositor explicita seu descontentamento com as performances de *The Tihai* apresentadas pela sua *jazz band*. As seções da peça que, segundo Ellis, eram executadas sem a qualidade almejada por ele, exibem estruturas até então inéditas em sua linguagem, sendo, possivelmente, o motivo dos problemas em relação às performances da composição. Entretanto, conforme atesta Fenlon (2002, p. 37), “as sobreposições rítmicas que aparecem primeiro em *Shock Treatment* se tornaram, por fim, um componente maior no vocabulário rítmico de Ellis”. As estruturas que Fenlon (2002) descreve como sobreposições rítmicas são explicadas, pela teoria de Krebs (1999), como dissonâncias métricas. São nesses momentos de *The Tihai* que esta análise se concentra.

A composição em questão foi escrita para a primeira formação da *Ellis Orchestra*: cinco madeiras (flautas, clarinetes e saxofones), quatro trompetes (mais o trompete solo de Ellis), três trombones, e seção rítmica expandida (três contrabaixos acústicos, piano elétrico, bateria, congas, vibrafone e percussões) (ver seção 3.3).

5.1.2 Forma

A forma de *The Tihai* é exibida na Figura 5.1 seguindo a quantidade de compassos encontrada na partitura manuscrita datada de agosto de 1967 (ELLIS, 1967). Nesse manuscrito, observa-se que Ellis acrescentou dezesseis compassos a uma primeira versão para o seu solo de trompete, sendo essa versão com os compassos acrescentados a que corresponde à performance encontrada em *Shock Treatment* (ELLIS, 2001 [1968]). Cumpre notar que Ellis não determinou, na partitura, a duração dos solos; portanto, o esquema abaixo não equivale fielmente em quantidade de compassos à performance gravada. A Figura 5.1 visa apenas facilitar o entendimento desta análise, dado que somente alguns trechos serão examinados de modo mais detalhado.

Figura 5.1 – Forma de *The Tihai*

cc. 1-12 Intro.	13-40 I	41-52 Solo Sax. Sop.	53-56 Solo Piano	57-64 Transição I	
cc. 65-96 Solo Tpt.	97-104 Transição II	105-120 II	121-128 Solo Perc.	129-132 Recapitulação	133-144 Coda

Fonte: produção do próprio autor

5.2.3 Introdução

Na introdução de *The Tihai* são estabelecidos sua tonalidade (Sol maior) e seu estrato métrico predominante, que é representado pela fórmula de compasso 7/4. Esta permanece inalterada em toda a partitura. O início da peça, entretanto, é metricamente vago: há um curto ostinato rítmico para estalos de dedos que não apresenta informação suficiente para o ouvinte inferir com clareza um metro. Esse ostinato deriva do padrão de acentos do jequibau (♩ ♪ ♪ ♩ ♩), de modo que há uma repetição dos dois últimos elementos desse padrão, resultando nesta estrutura que é recorrente em toda a peça (♩ ♪ ♪ ♩ ♩). Porém, nos outros momentos de *The Tihai* em que esse padrão reaparece, o contexto é outro. Nesses casos, o metro já foi claramente estabelecido para o ouvinte, que tende a mantê-lo, anulando a vagueza métrica. Por esse motivo, é importante notar que a primeira apreciação de *The Tihai* costuma ser diferenciada em relação às escutas posteriores.

Ainda, sobre esses estalos de dedos, há uma mesma frase tocada pelas flautas e trompetes que, conforme indicação do compositor, deve ser tocada de maneira livre, i.e., com as partes independentes umas das outras e também do ostinato acima mencionado. É uma espécie de alusão ao estilo *free jazz* (o elemento caótico) através de uma textura heterofônica, que, em se tratando de Ellis, tem um toque irônico, paródico. A Figura 5.2 mostra os compassos iniciais da peça, incluindo a prescrição escrita por Ellis para as flautas (note-se que não há fórmula de compasso para a frase melódica, e seu andamento está prescrito acima da pauta).

Na partitura da composição não consta qualquer indicação de andamento, mas, pela execução encontrada em *Shock Treatment*, é ♩ = 183, aproximadamente. Então, seguindo a RBFM 2, o menor nível métrico é o nível de colcheias. Essa dedução pode ser feita a partir da constatação do valor de IOIs de, aproximadamente, 328 ms para o nível

de semínima. No caso desta peça, RBFM 5 indica o limite de IOIs em, aproximadamente, 4592 ms para o nível métrico superior – o nível de (♩).² A Figura 5.3 elucida tais considerações.

Figura 5.2 – Sobreposições independentes na Introdução de *The Tihai*

On cue play many x's as fast as poss.
gradually slowing to fade out

pp

mf

Fonte: produção do próprio autor

Figura 5.3 – IOIs dos níveis métricos inferior, superior, e ♩ de *The Tihai*

100 ms = 600 BPMs	↓ X = 600	X (♩) ≈ 328 ms
X ms = 183 BPMs	↑ 100 = 183	Menor nível métrico (Nível N) ♩ = 164 ms
		Maior nível métrico (♩) = 4592 ms

Fonte: produção do próprio autor

Ainda na introdução o ouvinte é capaz de reconhecer o estrato métrico que está no nível de *tactus*. Todavia, *The Tihai* foi escrita para que a disposição de tempos da camada métrica em nível de *tactus* alterne conforme a seção. A percepção do ouvinte tende a ser alterada conjuntamente com a sonoridade de cada seção. No caso da Introdução, o nível que alterna entre ♩ – unidade(s) curta(s) (2) – e ♩ – unidade(s) longa(s) (3) – é indicado como o nível de *tactus* pela RBFM 3.³ Das três permutações possíveis (3-2-2, 2-2-3, 2-3-2) para a distribuição dessas unidades, a partitura de *The Tihai* indica que a estrutura prevalecente deveria ser 2-3-2, o que é bastante coerente com aquilo que se ouve na

² Os valores dessas regras não são estanques, admitindo-se valores próximos.

³ O *tactus* que é aqui apontado não é a pulsação descrita pela partitura (♩), pois esta pulsação extrapola a condição descrita pela RBFM 3.

Introdução, mas diverge da estrutura métrica que emerge de diversas outras seções da peça, como as analisadas a seguir.

5.1.4 Seção I

A Seção I pode ser segmentada em duas partes: a primeira exhibe alguns motivos recorrentes em toda a peça, já a segunda exprime estruturas rítmicas mais complexas. Essa segunda parte foi composta com uma sobreposição de diferentes frases curtas, gerando uma estrutura metricamente dissonante. A análise desse trecho apresentada nas Figuras 5.4 e 5.5 é uma redução dos elementos mais importantes, pois as percussões, que não estão representadas nesses exemplos, executam partes das quais emerge igualmente a estrutura métrica do quarto trompete.

Esta é uma característica da primeira fase da carreira para *big band* de Ellis. Há quase sempre um desequilíbrio sonoro (dinâmico/instrumental) entre as camadas métricas contrastantes, de modo a amenizar a complexidade da estrutura métrica para a percepção do ouvinte. Se há um estrato métrico emergindo de uma quantidade maior de partes, o estrato primário é mais facilmente identificado, em função de um desequilíbrio dinâmico. No caso da Seção I, esse estrato está ilustrado na Figura 5.5 (♩.), na estrutura métrica da parte do quarto trompete.

Observa-se que tal sobreposição se apresenta gradualmente, parte após parte. A primeira frase é aquela executada pelo terceiro trombone, piano e contrabaixos. O metro dessa frase é o que mais contrasta com o estrato apontado como primário, tanto pelo princípio da boa continuidade da *gestalt* (é a primeira frase apresentada nesta seção), como pela reafirmação da frase por uma quantidade maior de instrumentos, de modo equivalente à frase executada pelo quarto trompete e percussões.

Figura 5.4 – Análise dos agrupamentos das frases sobrepostas na Seção I

Cl. 1, 2 e 3
Sax. Sop.

Tpt 2

Tpt 3

Tpt 4

Tbn 1

Tbn 2

Tbn 3
Piano
Cb. 1 e 2

Fonte: produção do próprio autor

Figura 5.5 – Análise métrica das frases sobrepostas na Seção I

Cl. 1, 2 e 3
Sax. Sop.

1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e | 1 e 2 e

1a 1a

Tpt 2

8E 1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e |

3 3 3

Tpt 3

8D 1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e |

5 5 3 5 4 5

Tpt 4

8E 1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e |

4 5 4 5 5 5

Tbn 1

8D 1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e |

4 5 1a 5 5 4 5

Tbn 2

8D 1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e |

4 1a 5 4 5 5 5

Tbn 3
Piano
Cb. 1 e 2

1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e |

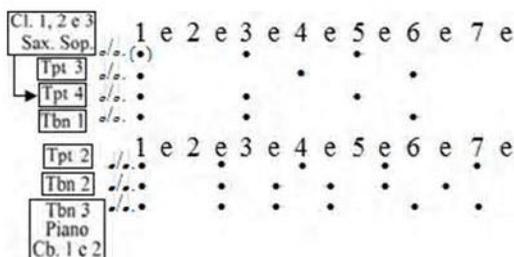
3 1a 5 5 5 5

4 5 6

Fonte: produção do próprio autor

Com efeito, há duas categorias métricas nesse trecho da Seção I: uma, cujos estratos assimétricos – alternando entre unidades longas (3) e curtas (2) – estão no nível logo acima do *nível N*, i.e., (\downarrow/\downarrow) – são estratos congruentes. A outra categoria tem suas camadas métricas assimétricas congruentes em um nível métrico acima, naquele anteriormente indicado como nível de *tactus* (\downarrow/\downarrow). Na primeira categoria (\downarrow/\downarrow) há as seguintes permutações: 3-2-2/2-2-3 (tbn. 2), 3-2-2/3-2-2 (cb. 1 e 2, piano e tbn. 3), 3-3/3-3-2 (tpt. 2). Na segunda categoria (\downarrow/\downarrow) há as três permutações possíveis: 2-2-3 (cl. 1, 2 e 3 e sax. sop., e tpt. 4), 3-2-2 (tpt. 3), 2-3-2 (tbn. 1). A Figura 5.6 ilustra essas categorias e como se dá a dissonância métrica. Trata-se de uma sobreposição de duas dissonâncias menos acirradas por deslocamento, uma operando no nível (\downarrow/\downarrow), e a outra no nível (\downarrow/\downarrow). Na soma das duas dissonâncias por deslocamento (ambas são compostas – três estratos diferentes em cada) observa-se uma dissonância por agrupamento.

Figura 5.6 – Sobreposição de duas dissonâncias menos acirradas por deslocamento na Seção I



Fonte: produção do próprio autor

Conforme descrito na seção 4.1, a duração dos estratos de uma dissonância métrica e a quantidade de tempos não alinhados são fatores determinantes da intensidade de tal dissonância. Considerando que na Seção I todas as frases sobrepostas foram construídas com a mesma duração total de $\circ\downarrow$. (7/4), tal trecho é metricamente pouco dissonante, pois há um constante realinhamento dos estratos métricos a cada novo compasso. Trata-se, portanto, de uma dissonância métrica superficial, composta, em nível médio. Ainda assim, a sensação de dissonância métrica nesse trecho de *The Tihai* é pouco intensa devido ao baixo valor da periodicidade resultante.

5.1.5 Solo de saxofone

A composição ora analisada foi intitulada com um termo que identifica uma estrutura típica da música clássica indiana. Antes de se analisar como o *tihai* se faz presente na composição de Ellis, é importante compreender tal elemento dentro do seu contexto original.

5.1.5.1 O *tihai* indiano

Atualmente, o *tihai* é um elemento *sine qua non* de uma tradicional performance instrumental de música clássica *hindustani*. O princípio básico de um *tihai* é “cantar ou tocar a mesma coisa três vezes, [sendo que] a afirmação repetida três vezes⁴ cria a preparação, expressão e resolução da tensão” (SORREL; NARAYAN, 1980, p. 134). Essa tensão é o que caracteriza estruturas metricamente dissonantes. De fato, o *tihai*, ao menos como é executado na música de Ellis, é um tipo notável de dissonância métrica.

Executado sobre um ciclo rítmico (*Tāla*) com uma quantidade de tempos/pulsos (*Mātrā-s*) definida, cujo principal ponto de apoio métrico encontra-se no início de cada ciclo (*Sam*), um *tihai* pode apresentar uma variação considerável na extensão de sua frase que sempre ocorre três vezes. Invariavelmente, sendo o *tihai* uma estrutura cadencial, a última nota da terceira execução de sua frase deve incidir sobre um *mātrā* estruturalmente importante do *tāla*, normalmente o *sam* (CLAYTON, 2000). Ou seja, a resolução da dissonância métrica, o realinhamento dos estratos métricos, acontece na última nota do *tihai*. Conforme Sorrell e Narayan (1980, p. 134), “muitos *tihais* são construídos para finalizar sobre o *sam*, contudo, é possível terminar sobre outros pontos do *tāl*”. Já para Stewart (1974, p. 245), “teoricamente, um *tihai*, para ser assim chamado, precisa conter três padrões idênticos (em forma e conteúdo) que terminam no *sam*”.

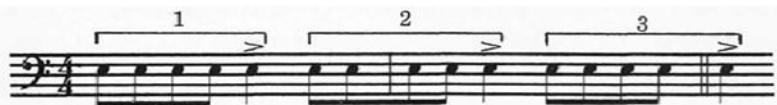
Essa última condição é similar ao entendimento de Ellis. O compositor define a estrutura indiana em questão como “uma frase rítmica⁵ três vezes repetida, construída de forma que a última nota da

⁴ Mais precisamente, trata-se de uma tripla ocorrência. Logo, são duas e não três repetições. Entretanto, a definição do *tihai* com esses termos é bastante comum, e é utilizada também por Ellis (1972, p.8).

⁵ O *tihai* não é exclusivamente rítmico, embora sua complexidade esteja relacionada a esse parâmetro. O *tihai* é um gesto melódico, cuja identificação se dá, sobretudo, pelas características rítmicas.

frase se torne o ‘um’ de um novo ciclo” (ELLIS, 1972, p. 8). Em *The new rhythm book* (ELLIS, 1972), o autor apresenta um exemplo do que pode ser considerado um *tihai* em forma extremamente rudimentar (Figura 5.7). A estrutura da Figura 5.7, se considerada exatamente como está notada, caracteriza um tipo de dissonância *subliminar*. Tal frase, segundo Ellis, é utilizada frequentemente por bateristas de rock e jazz:

Figura 5.7 – Exemplo de um *tihai* encontrado em *The new rhythm book*



Fonte: Ellis, 1972, p. 8

Dessa forma, conforme Sorrell e Narayan (1980), o *tihai* pode ser calculado de antemão ou ser executado de forma altamente espontânea. Em se tratando de *The Tihai*, o *tihai* está não só previamente calculado, como precisamente notado.

5.1.5.2 O *tihai* em *The Tihai*

Denotando uma especificidade, o artigo “*the*” no título da peça que ora é analisada é bastante sugestivo. A especificação caracterizada por tal elemento gramatical pode estar anunciando que na composição em questão há um único *tihai*. “*The*” talvez esteja, também, evidenciando a autoria, ou seja, trata-se *do tihai* concebido por Ellis, sob a perspectiva *do seu* entendimento da estrutura indiana.

Conforme indicado acima, na composição de Ellis há um único *tihai* que aparece em dois momentos no decorrer da peça: uma primeira vez de maneira instrumental, executado pelos trompetes, como parte da base encerrando o solo de saxofone soprano, e uma segunda vez em que prevalece o uso de *bol*-s (Figura 5.8). Nesse segundo momento não há um movimento melódico propriamente dito, i.e., não há uma melodia prescrita, i.e., a altura das sílabas cantadas está indefinida, permanecendo em uma região próxima da voz falada de cada integrante da *Ellis Orchestra* que profere a estrutura indiana nesse instante. Ou seja, sob tal condição, o *tihai* foi mais propriamente executado como “uma frase *rítmica* três vezes repetida” (ELLIS, 1972, p. 8, grifo nosso).

A Figura 5.8 demonstra que o *tihai* criado por Ellis apresenta uma pausa no valor de semínima intercalando cada repetição da frase. Esse procedimento é muito comum no *tihai* indiano, caracterizando uma espécie particular de *tihai* – *damdar tihai* – que é “governado pelo princípio da pausa estrutural que é igual à duração de, ao menos, um *bol*” (STEWART, 1974, p. 246). Cada *bol* na estrutura concebida por Ellis exibe o valor de colcheia, assim, a pausa estrutural em seu *tihai* tem duração igual à de dois *bol*-s. Como a contagem da duração da frase que integra um *tihai* é feita, ao menos no contexto indiano, a partir do valor de seus *bol*-s, a estrutura do *tihai* ellisiano é 19-19-16//1⁶ (Figura 5.8). A aparente disparidade nas durações, entretanto, é absolutamente coerente com a prática indiana, uma vez que a estrutura interna de cada repetição é a mesma, pois a diferença entre o valor total de cada ocorrência da frase dá-se pelo acréscimo da pausa estrutural (STEWART, 1974, p. 245-247).

A Figura 5.8 traz os elementos das duas aparições do *tihai* na composição de Ellis, incluindo os *bol*-s. Na mesma figura é feita a análise dos agrupamentos a partir das regras supracitadas. Na Figura 5.9, então, analisa-se a estrutura métrica do *tihai* ellisiano. Essa análise demonstra o caráter anacrústico que um *tihai* costuma apresentar. Esse caráter anacrústico consiste no fato de que todo o *tihai* termina no *sam*, i.e., a última sílaba/nota está alinhada com o primeiro tempo de um novo compasso/ciclo. Tudo flui para o *sam*, e, por esse motivo, há um caráter anacrústico no *tihai*.

Simultaneamente ao *tihai* são executadas frases por outros instrumentos das quais emerge uma estrutura métrica com permutação 2-2-3 no estrato métrico que está no terceiro nível (♩-♩-♩) – o nível *primário* – não congruente e não alinhado em relação a qualquer estrato da estrutura métrica do *tihai*. A sobreposição do *tihai* e das frases dos outros instrumentos gera uma dissonância métrica (Figura 5.10) notadamente mais forte do que a dissonância encontrada na Seção I.

⁶ Esta notação é também utilizada por Stewart (1974, p. 239-249). Na estrutura $x-x-y/z$, cada x representa, respectivamente, a primeira e a segunda ocorrências da frase do *tihai*; z representa a nota que recai no primeiro tempo de um novo ciclo, e y o valor restante da última ocorrência da frase do *tihai*. Havendo pausas estruturais intercalando cada uma das três afirmações, $x > y + z$, porque o valor das pausas é acrescentado somente ao valor de cada x .

Figura 5.11 – Análise dos agrupamentos das frases sobrepostas na Seção II

Sax. A, 1 e 2
Sax. T, 3 e 4

Tpts. 1, 2 e 3

Tpt. 4

Tbus. 1 e 2

3a, 3b, 3c, 3d, 2a, 2b

Fonte: produção do próprio autor

Figura 5.12 – Análise métrica das frases sobrepostas na Seção II

The diagram illustrates the metric analysis of overlapping phrases. It is organized into two main columns of notation, each containing three systems of rhythmic patterns and their corresponding metric grids.

Left Column:

- System 1:**
 - Notation: $Sx. A.1e2$ and $Sx. T.3e4$ with a slur over the first two notes.
 - Rhythmic pattern: $1e2e3e4e5e6e7e$
 - Metric grid: A vertical line of dots corresponding to the notes.
- System 2:**
 - Notation: $Tps. 1.$ and $2e3$ with a slur over the first two notes.
 - Rhythmic pattern: $1e2e3e4e5e6e7e$
 - Metric grid: A vertical line of dots.
- System 3:**
 - Notation: $Tpt. 4$ and $Tbns. Tactus$ with a slur over the first two notes.
 - Rhythmic pattern: $1e2e3e4e5e6e7e$
 - Metric grid: A vertical line of dots.

Right Column:

- System 1:**
 - Notation: $Sx. A.1e2$ and $Sx. T.3e4$ with a slur over the first two notes.
 - Rhythmic pattern: $1e2e3e4e5e6e7e$
 - Metric grid: A vertical line of dots.
- System 2:**
 - Notation: $Tps. 1.$ and $2e3$ with a slur over the first two notes.
 - Rhythmic pattern: $1e2e3e4e5e6e7e$
 - Metric grid: A vertical line of dots.
- System 3:**
 - Notation: $Tpt. 4$ and $Tbns. Tactus$ with a slur over the first two notes.
 - Rhythmic pattern: $1e2e3e4e5e6e7e$
 - Metric grid: A vertical line of dots.

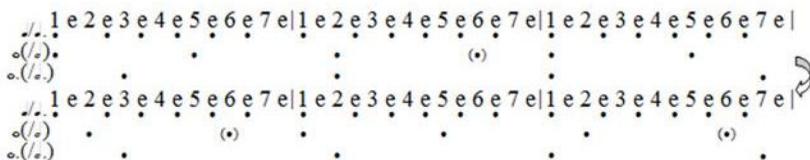
A curved arrow at the top right indicates a continuation or transition from the right column back to the left column.

Fonte: produção do próprio autor

A Seção II é o trecho metricamente mais dissonante de toda a peça. Aqui, há uma dissonância por agrupamento composta, por emergir de três estratos métricos não alinhados (Figura 5.13). Logo, é uma dissonância forte em função, também, do alto valor da periodicidade resultante.

Entretanto, é mais difícil indicar o estrato primário, pois nenhuma estrutura métrica desse trecho está completamente alinhada com a camada métrica prevalecente até então. Pela lei da boa continuidade, seria a camada assimétrica no nível métrico que alterna entre (♩) e (♩.) da frase dos saxofones, uma vez que ela é estabelecida primeiramente nessa seção. Porém, considerando a tendência em buscar uma camada regular para o nível de *tactus*, e conforme a RBFM 3, conclui-se que a camada em nível de *tactus* é aquela que está no nível regular de mínimas, que é comum às frases dos trompetes e trombones. Baseado nessas considerações, na Seção II de *The Tihai* os três estratos desalinhados que ocasionam a dissonância métrica são estratos menos proeminentes para o ouvinte, pois nenhum deles está no nível de *tactus*. Se se busca o estrato proeminente, dentre os estratos desalinhados (Figura 5.13) – i.e., o estrato primário –, chega-se à camada métrica que está no nível que alterna entre ♩ e ♩ (tpt. 4 e tbns.) em função da sua proximidade e alinhamento com a camada métrica no nível de *tactus*.

Figura 5.13 – Dissonância *por agrupamento* na Seção II



Fonte: produção do próprio autor

5.1.7 Considerações finais

Torna-se evidente que há um caminho de tensão e resolução métrica em *The Tihai*, e o grau de dissonância cresce intercalado com longas seções de consonância métrica. Assim, a Seção II é a metricamente mais dissonante da peça, enquanto a Seção I é a metricamente menos dissonante. Com a justaposição de tensões e resoluções métricas, há um característico sentido de movimento na peça

de Ellis. Assim, nota-se que a partir de *The Tihai* o compositor concretizou seus ideais estéticos.

O método *Note Grouping* de James Thurmond (1991) é particularmente útil para analisar a materialização da concepção estética de Ellis. Embora o estudo de Thurmond seja voltado para a interpretação e não para a percepção, grande parte de suas considerações encontram ressonância nos depoimentos de Ellis.

O princípio básico de *Note Grouping* é explorar “o poder da anacruse” (THURMOND, 1991, p. 46), i.e., considerar que “a anacruse [...] é o fator que cria o *movimento* no motivo ou na frase” (THURMOND, 1991, p. 49, grifo nosso), por isso os eventos que coincidem com momentos de apoio métrico não devem ser desnecessariamente enfatizados – não devem apresentar aquilo que na *GTTM* é denominado acento fenomenal. Conforme Hasty (1997, p. 120), “a anacruse aponta para frente, é antecipatória, dirigida para um evento futuro”. Thurmond, então, trabalha com os conceitos de *arsis* – como impulso métrico – e *thesis* – como apoio métrico – sugerindo que “a *consonância* [é] uma característica da *thesis* [apoio métrico] e a *dissonância* [é] uma característica da *arsis* [impulso métrico]” (THURMOND, 1991, p. 83, grifo do original). Conquanto o autor discorra sobre consonância e dissonância em termos harmônicos, um paralelo pode ser traçado com o conceito de dissonância métrica.

Segundo Krebs (1999, p. 30), a consonância métrica é o “estado normal da música tonal pré-século XX”, de forma que toda dissonância métrica gera, no ouvinte, o anseio de uma resolução, e por esse motivo cria ou aumenta a sensação de movimento, e é nessa sensação de movimento que Ellis via o “excitamento rítmico”. Se para Thurmond (1991) as dissonâncias geram impulsos métricos, de certa forma toda dissonância métrica é uma grande anacruse da sua própria resolução.

Em *The Tihai* o sentido anacrúsico de uma dissonância é muito evidente no próprio *tihai*. A análise do *tihai* criado por Ellis apresentada anteriormente (Figura 5.9) mostra que a resolução – o realinhamento – da estrutura somente na última nota da sua terceira ocorrência contribui para que o trecho seja percebido como um grande agrupamento anacrúsico. Essa grande anacruse gera, na teoria de Thurmond (1991), um forte sentido de movimento. Ao contrário, a Seção II, por exemplo, que apresenta a dissonância métrica mais forte da peça, contém uma espécie de “falso *tihai*” (GUMBOSKI, 2013d) na parte dos trompetes 1, 2 e 3 (Figura 5.11). As duas semínimas agregadas no final dessa frase dos trompetes transgridem as características de um verdadeiro *tihai*,

mencionadas na seção 5.1.5. Exatamente sobre essas duas semínimas há um realinhamento parcial da estrutura métrica, o que enfraquece o sentido anacrúsico. Portanto, embora a dissonância métrica da Seção II seja a mais intensa da composição, é no momento do *tihai* (fechamento do solo de saxofone soprano) que um maior sentido de movimento é criado para o ouvinte, partindo das explanações de Thurmond (1991).

The Tihai, integrando um dos primeiros discos da *Ellis Orchestra*, ainda apresenta poucos momentos de dissonância métrica. O paradigma ellisiano, entretanto, estava lançado, e em composições posteriores observamos, com frequência cada vez maior, os novos ritmos, diferentes relações métricas, diferentes texturas, e o seu próprio paradigma estético, que pregava o uso dos “novos ritmos” também nos solos improvisados, tudo com o intuito de gerar um grande “excitamento rítmico”.

5.2 STRAWBERRY SOUP

5.2.1 Discussões introdutórias

A partitura de *Strawberry Soup* foi finalizada em fevereiro de 1971 (ELLIS, 1999), mas a peça só foi gravada no ano seguinte, integrando o disco *Tears of Joy* (ELLIS, 2005c [1972]). Conforme Fenlon (2002, p. 157), “*Strawberry Soup* é considerada por muitos um dos esforços mais finos de Ellis e a peça demonstra todos os seus conceitos de ritmo conforme ele descreveu em seus escritos”. Leviev, pianista búlgaro então integrante da *Ellis Orchestra*, afirma que “*Strawberry Soup* é uma das composições mais ricas (musical e tecnicamente) da criatividade de Don e do repertório da banda [*Ellis Orchestra*]” (LEVIEV, 1972, p. 59).

Alguns depoimentos e artigos de jornais⁸ evidenciam que em *Strawberry Soup* os músicos se distribuía pela plateia, próximo do final da peça. Esse procedimento se tornou comum nessa nova fase da *Ellis Orchestra*, e foi utilizado até o final da carreira, aparecendo também em peças como *Niner Two*, analisada posteriormente. Em algumas composições, esse procedimento parece ter sido realizado com o intuito de melhorar a percepção de cada parte pelos ouvintes, quando a espacialização/localização do som passa a servir como parâmetro de referência. Mas, sabe-se também que o mesmo procedimento foi

⁸ Cf. ORTON, 2010b, p. 6-11.

utilizado apenas com o objetivo de gerar um efeito performático diferenciado.

Em todo caso, a quantidade de timbres, texturas e registros diferentes utilizados por Ellis nas suas composições a partir de então demonstra a intenção de facilitar a percepção de cada parte da *big band*. Segundo o compositor, *Strawberry Soup* é “um número com característica virtuosa onde você pode ouvir cada naipe da banda tocando separadamente bem como em combinações com os outros [naipe]” (ELLIS, 2005c [1972]).

5.2.2 Forma

Uma característica da linguagem composicional de Ellis é a progressividade de suas peças, de modo que, conquanto haja reaproveitamento de material motivico, a maioria das seções costuma apresentar quantidade suficiente de informações novas para ser considerada uma seção à parte, e não apenas derivação de outra anterior. Muitas das peças de Ellis “não eram somente longas, mas compostas de muitos segmentos de natureza tão diversificada que cada composição se parecia mais com uma série de peças coladas lado a lado” (BURLEY, 1971 apud ORTON, 2010b, p. 5).

Embora a estrutura formal de algumas de suas peças guarde semelhanças com formas clássicas, como o rondó (PERKINS, 2000, p. 84-85), as formas de suas composições costumam ser esquematizadas com grande quantidade de seções, como na Figura 5.14. A análise formal de *Strawberry Soup* feita por Fenlon (2002, p. 158-159) e por Perkins (2000, p. 79-80) condiz em muitos aspectos com a forma ilustrada pela Figura 5.14.

Na ilustração abaixo, nota-se que toda a peça se desenvolve basicamente a partir de quatro ideias principais, representadas por “A₁”, “A₂”, “A₃” e “A₄”. Embora haja uma seção indicada na ilustração como “B”, trata-se de uma sobreposição de diversos fragmentos motivicos já apresentados na composição, quase todos eles sendo a gênese de “A₁”, “A₂”, “A₃” e “A₄”, e, por consequência, da peça como um todo.

Assim como na análise de *The Tihai*, este estudo se concentrará nos trechos metricamente dissonantes. Em *Strawberry Soup*, contudo, esses momentos são muito mais numerosos e as categorias de dissonâncias métricas também são mais diversificadas, conforme demonstra a análise a seguir.

Figura 5.14 – Forma de *Strawberry Soup*

cc. 1	15	19	21	23	25	29	31	33	37	59
Intro	A				A'				Piano Solo	Transição I
	1	2	3	4	1	2	3	1'		
cc. 63	74	75	83	85	87	89	97	113		
	Metais				A''		Baixo Solo	Quarteto Cordas	Transição II	
Trio	Trbn. Solo	Swing I	2'	3'	4'					
cc. 115	143	153	161	169	189					
Ellis Solo	Saxofones						B	Tutti	Swing III	
	Quarteto	Soprano/Contralto Solos			Swing II					
cc. 193	195	197	199	243	247	249	251	255		
	A'''			Percs. Solo	A'			Coda		
2''	3''	4''	1		2	3	1'			

Fonte: produção do próprio autor

5.2.3 Seção A

Em *Strawberry Soup* há vários momentos de dissonância métrica pouco intensa, que muitas vezes preparam trechos metricamente muito dissonantes. Pode-se dizer que Ellis, nessa nova fase de sua carreira composicional, começou a trabalhar com processos de preparação e resolução gradual de dissonâncias métricas, ou mais especificamente, com transmutações de dissonâncias, algo que não ocorre em peças anteriores, como *The Tihai*, por exemplo. A principal seção de *Strawberry Soup* – A –, que apresenta os temas norteadores da composição, torna-se, pouco a pouco, mais dissonante metricamente. Embora a composição esteja quase integralmente notada em 9/4, nota-se que há diferentes estruturas métricas permeando toda a peça. Nesta Seção A há ao menos quatro estruturas métricas com características distintas. Ellis (1972, p. 39) detalha seu entendimento e suas intenções métricas nessa seção:

O sentido básico é de um 9/4 em colcheias igualmente espaçadas, mas há dois compassos em 9/8 (3-2-2-2) sobrepostos ao 9/4. No quinto compasso há uma sensação de 3/4 e o sexto compasso, na realidade, começa um tempo antes

(no último tempo do quinto compasso [escrito]). Eu penso nos compassos 5 e 6 como se fossem dois compassos de 3/4 mais um compasso de 2/4 e, então, três compassos de 3/4. Os compassos 7 e 8 [soam como] dois compassos de 5/8 (2+3) e então um compasso de 4/4 (ou 8/8). Os compassos 9 e 10 são, na realidade, um longo compasso em 9/2 no qual há quatro grupos de 7 [tempos] (2-2-3) e então um compasso em 4/4 (ou 8/8). Você pode ver que, enquanto o esquema todo está [escrito] em 9/4, há muitas subdivisões diferentes e permutações de 9 acontecendo no esquema.

A ilustração feita por Ellis, que acompanha a explicação acima, é exibida na Figura 5.15 (note-se que nos compassos cinco e seis a estrutura está representada como dois compassos de 3/4 mais um compasso de 2/4 e, então, dois compassos de 3/4 mais um compasso de 4/4, diferentemente do que Ellis descreve na citação acima):

Figura 5.15 – Estrutura básica da Seção A

The musical score for Figure 5.15 is presented in four systems. The first system (treble clef, one flat) contains four measures with chords Dmi7, Dmi7, Gmi7, and Dmi7. The second system (bass clef, one flat) contains seven measures with chords Bb, C, D, Bb, C, D, and Ebma7. The third system (bass clef, one flat) contains seven measures with chords Fma7, A(sus), Bb, C, D, Gmi7, C, Ami7, and Bbma7. The fourth system (bass clef, one flat) contains four measures with chords Cma7, D, D(sus), D, and D(sus). Brackets and numbers 1 and 2 indicate specific groupings of measures.

Fonte: Ellis (1972, p. 38)

É somente com o início da Seção A que o ouvinte pode confirmar os IOIs que ocorrem em *Strawberry Soup* e, então, perceber o menor e o maior níveis métricos, bem como a camada métrica que

assume o nível de *tactus*. A Introdução da peça é marcada por momentos *ad libitum*, mas a partir da Seção A a camada métrica mais rápida, aquela que está no menor nível métrico, se estabiliza, e várias estruturas métricas diferentes – dissonantes e consonantes – vão se formando sobre esse estrato de tempos que oferece um denominador comum (*nível N*).

O andamento da peça está indicado como, aproximadamente, ♩ = 188 (ELLIS, 1999). Os IOIs deduzidos a partir dessa indicação estão demonstrados na Figura 5.16:

Figura 5.16 – IOIs dos níveis métricos inferior, superior, e ♩ de *Strawberry Soup*

X ms = 600 BPMs		X (♩) ≈ 319 ms
100 ms = 188 BPMs		
♩ = 159 ms	(9/4) ∞ ♩ = 2871 ms	
$\overset{3}{\text{♩}}$ = 106 ms	(9/2) ∞ ♩ = 5742 ms	

Fonte: produção do próprio autor

A camada métrica mais rápida que predomina na peça é de colcheias, mas como há alguns trechos com tercinas de colcheias, é importante notar que essa camada métrica mais rápida ainda está de acordo com RBFM 2. A camada mais lenta indicada na Figura 5.16 é a que corresponde à duração de um compasso 9/4, considerando que não há nenhuma camada métrica relevante mais lenta do que essa que não ultrapasse a condição descrita por RBFM 5. Em todo caso, na música de Ellis a maioria absoluta das dissonâncias métricas se dá entre camadas nos níveis métricos mais baixos/rápidos.

O ouvinte, reconhecendo a estrutura métrica da Seção A, deve perceber a existência de dissonâncias métricas fracas. Em A₁ (Figura 5.17) há uma dissonância direta menos acirrada por deslocamento: uma síncope que ocorre entre as partes do violoncelo, contrabaixo e mão esquerda do piano contra as demais partes. Em A₂ (Figura 5.18), então, a dissonância por deslocamento dá lugar a um tipo fraco de dissonância por agrupamento: uma hemiola.

Figura 5.17 – Dissonância menos acirrada por deslocamento em A₁

The musical score for Figure 5.17 is a complex orchestral passage. It features several staves with the following parts and markings:

- Trompa (Tpa):** Marked with *mf* and *Obra*. It includes a dynamic marking *mf* and a note with a fermata.
- Oboe (Ob):** Marked with *mf*. It includes a dynamic marking *mf* and a note with a fermata.
- Flautas (Fl):** Marked with *f*. It includes a dynamic marking *f* and a note with a fermata.
- Violinos (Vl):** Marked with *mf*. It includes a dynamic marking *mf* and a note with a fermata.
- Viola (Vla):** Marked with *mf*. It includes a dynamic marking *mf* and a note with a fermata.
- Violoncello (Vc):** Marked with *mf*. It includes a dynamic marking *mf* and a note with a fermata.
- Contrabaixo (Cb):** Marked with *mf*. It includes a dynamic marking *mf* and a note with a fermata.

The score includes a specific rhythmic pattern: $(\text{♩}) = 82222 \ 82222$ even 8ths. The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *p*. The score is divided into measures with various articulations and phrasing marks.

Fonte: Ellis (1999, p. 3) – edição do próprio autor

Figura 5.18 (Continuação)

The musical score for Figure 5.18 (Continuation) is arranged in five staves, labeled from top to bottom as Bs, V1, V2, Vla, and Vc. The notation includes various musical symbols and performance instructions:

- Bs (Bassoon):** Features a 3^{a} fingering and a 3^{b} fingering. A dynamic marking of *mf* is present. A bracket groups the first two measures, with a dashed line indicating a continuation.
- V1 (Violin I):** Includes a first ending bracket labeled **8E**. Fingerings 2^{a} and 3^{a} are indicated.
- V2 (Violin II):** Includes a first ending bracket labeled **8E**. Fingerings 2^{a} and 3^{a} are indicated.
- Vla (Viola):** Includes a first ending bracket labeled **8E**. Fingerings 2^{a} and 3^{a} are indicated.
- Vc (Violoncello):** Includes a first ending bracket labeled **8E**. Fingerings 2^{a} and 3^{a} are indicated.

Below the V1-Vc staves, there are four systems of musical notation, each consisting of a series of dots and a box containing a letter (G, B, F, C). These likely represent specific performance techniques or articulation points. The first system has a 3^{a} marking above it. The second system has a 3^{a} marking above it. The third system has a 2^{a} marking above it. The fourth system has a 3^{a} marking above it.



Em A_3 (terceiro e quarto compassos da Figura 5.18) e em A_4 (quinto e sexto compassos da Figura 5.18) não há dissonâncias diretas, mas as mudanças que ocorrem na estrutura métrica geram instantes de dissonância indireta, além de forçar o ouvinte a alterar em sua percepção o nível de *tactus*.

Nesta Seção A, chama-nos a atenção a predominância de agrupamentos anacrúsicos e a alteração do estrato que serve como nível de *tactus* e como estrato primário nos trechos de dissonância direta. O nível de *tactus* em A é, provavelmente, exercido pelo estrato assimétrico que alterna entre (\downarrow) e (\uparrow), que, embora esteja no limite sugerido por RBFM 3, é coerente com a condição de estar próximo do nível *N*. Contudo, a disposição de tempos da camada métrica que exerce o nível de *tactus* é diferente em A_1 , A_2 , A_3 e A_4 .

Nota-se que a resolução da dissonância métrica existente em A_2 coincide com o início de uma nova estrutura métrica em A_3 , o que acarreta um breve momento de dissonância indireta. Tal justaposição de diferentes dissonâncias métricas deve contribuir para aumentar o sentido de movimento nesta seção, uma vez que cada dissonância gera a sensação de impulso métrico (THURMOND, 1991), hipótese esta coerente com a quantidade de agrupamentos anacrúsicos encontrados nesta seção.

5.2.4 Transição I e trio de metais

O solo de piano é realizado basicamente sobre as mesmas estruturas métricas encontradas em A. A seção seguinte, Transição I, prepara a seção dedicada ao trio de metais (trompa, trombone e tuba). Em todo esse trecho, a estrutura métrica muda constantemente, o que gera muitas dissonâncias indiretas. Na Figura 5.19 essas diferentes estruturas métricas podem ser observadas na indicação escrita por Ellis através de números acima da pauta, que seriam corroboradas pelas regras descritas no capítulo anterior. Entretanto, no final da seção dedicada ao trio de metais há dois compassos de uma dissonância por deslocamento subliminar. A estrutura métrica provavelmente inferida pelo ouvinte está indicada abaixo da pauta, que não condiz com aquela proposta por Ellis (Figura 5.19). Nesse caso, o metro *straight ahead* é, pela teoria de Krebs (1999), uma dissonância por deslocamento subliminar.

Figura 5.19 – Transição I e trio de metais

Musical score for Figure 5.19, showing a transition and a brass trio. The score includes parts for Tuba (Tbu), Drum Set (D4), Violoncello (Vc), Horn (Hm), and Trombone (Tb).

Section 1 (Transition):

- Tempo:** $(\text{♩} = 333)$
- Drum Set (D4):** *sub p* Solo
- Violoncello (Vc):** *ff*

Section 2 (Trio de metais):

- Tempo:** $(\text{♩} = 22222222)$
- Tuba (Tbu):** *p*
- Violoncello (Vc):** *ff*

Section 3 (Trio de metais):

- Tempo:** $(\text{♩} = 3222\ 3222)$ and $(\text{♩} = 2222)$
- Horn (Hm):** *f*
- Trombone (Tb):** *Solo*, *f*
- Tuba (Tbu):** *ff* (Lead)

Figura 5.19 (Continuação)

The musical score consists of three systems, each with three staves (Horn, Trombone, and Tuba).
 - **System 1:** Horn, Trombone, and Tuba parts. Tempo: $\text{♩} = 22221$ swing. The Horn part is marked *legato*. The Trombone and Tuba parts also have *legato* markings. The system ends with a double bar line.
 - **System 2:** Horn, Trombone, and Tuba parts. Tempo: $\text{♩} = 2232$. The system ends with a double bar line.
 - **System 3:** Horn, Trombone, and Tuba parts. Tempo: $\text{♩} = 2223$. The Horn part is marked *(straight - no subdivision)*. The Trombone part has an *A7 to solo* marking. The system ends with a double bar line.
 Below each system is a rhythmic notation consisting of a series of dots on a staff, with a box containing the number 12 and a circled 6 below it.

Fonte: Ellis (1999, p. 8-9) – edição do próprio autor

5.2.5 Quarteto de cordas

Na seção destinada ao quarteto de cordas (dois violinos, viola e violoncelo) pode-se observar o paradigma ellisiano por excelência: um trecho de improvisação que faz uso dos “novos ritmos”. Somente a estrutura métrica está determinada, de modo a gerar uma dissonância direta por agrupamento composta, pois há três camadas desalinhadas entre si (Figura 5.20). A periodicidade resultante de tal dissonância equivale à duração de dois compassos: trinta e seis tempos (colcheia como unidade de tempo).

Figura 5.20 – Dissonância por agrupamento no quarteto de cordas

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I (VI), Violin II (V2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). Each staff begins with a D7 chord symbol and a rhythmic notation: a quarter note followed by a group of eighth notes. The Violin I and II parts have a rhythmic pattern of eighth notes grouped in pairs, indicated as (♩ = 3222 3222). The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes indicated as (♩ = 2223). The Violoncello part has a rhythmic pattern of eighth notes indicated as (♩ = 22222222). The staves are connected by a brace on the left side.

Fonte: Ellis (1999, p. 11) – edição do próprio autor

O equilíbrio de dinâmica e timbre entre as partes neste trecho deve proporcionar diferentes percepções sobre qual camada métrica é ouvida como estrato primário. A camada métrica que aparece na parte dos violinos é recorrente em toda a peça, mas camadas regulares como a que emerge da parte do violoncelo costumam assumir o estrato primário na percepção de muitos ouvintes.

5.2.6 Quarteto de saxofones

A seção dedicada ao quarteto de saxofones apresenta, antes e depois dos solos de saxofones soprano e contralto, momentos de dissonância métrica. Antes dos solos encontramos uma dissonância por deslocamento consideravelmente fraca (Figura 5.21). Depois dos solos o ouvinte deve perceber uma dissonância por agrupamento que ocorre entre o quarteto de saxofones e as demais partes (bateria e contrabaixo) (Figura 5.22), em um trecho cujo *nível N* é ternariamente agrupado. A periodicidade resultante desta última dissonância é equivalente à duração de um compasso. Essa dissonância também é de pouca intensidade, pois a camada que serve como nível de *tactus* é uma camada em comum na estrutura como um todo, i.e., o desalinhamento não se dá em relação à camada em nível de *tactus*, mas a camadas métricas em níveis acima. Neste caso, o nível de *tactus* sugerido é o de (♩) – indicado na parte dos saxofones –, equivalente em IOIs ao nível de (♩) escrito nas partes da bateria e contrabaixo.

Figura 5.21 – Dissonância métrica no quarteto de saxofones

The musical score for Figure 5.21 illustrates metric dissonance in a saxophone quartet. It features five staves: four for saxophones R1, R2, R3, and R4, and one for the bass saxophone Bb. The tempo is marked as $(\text{quarter note} = 232 \text{ } 232)$. The saxophones play a rhythmic pattern of eighth notes, while the bass saxophone plays a different rhythmic pattern, creating a metric dissonance. The score includes a dynamic marking of *sf* and various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Fonte: Ellis (1999, p. 17) – edição do próprio autor

Figura 5.22 – Dissonância métrica no Swing II (saxofones)

The musical score for saxophones in Swing II illustrates metric dissonance. It features four saxophone parts (R1, R2, R3, R4) and two drum parts (D1, D2). The saxophone parts are characterized by a complex rhythmic pattern involving triplets and accents, marked with *sub p cresc.* and *cresc.*. The drum parts include a bass drum (D1) and a snare drum (D2), with the snare part marked *even filts* and *sub p*. The score is divided into measures, with a double bar line at measure 33. The tempo is marked as quarter note = 202pp. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Ellis (1999, p. 19) – edição do próprio autor

5.2.7 Seção B

A dissonância métrica por agrupamento com a maior quantidade de estratos métricos desalinhados criada por Ellis, ao menos considerando a discografia lançada pela *Ellis Orchestra*, encontra-se na Seção B de *Strawberry Soup*. Se a dissonância corrobora para criar ou aumentar a sensação de movimento numa peça, sendo uma anacruse de sua resolução (THURMOND, 1991), esta seção é, em termos de movimento e excitação rítmico, o clímax da composição.

Na Seção B há dezoito camadas texturais de ostinatos sobrepostas, das quais emergem dezesseis camadas métricas diferentes e desalinhadas (baterias 1 e 2 e congas formam em hoqueto uma mesma camada métrica). Praticamente todos esses ostinatos são encontrados em frases completas de outros trechos da composição (FENLON, 2002, p. 146-147). A Figura 5.23 apresenta todos os fragmentos melódicos executados continuamente na Seção B, com entradas graduais conforme indica a ilustração:

Figura 5.23 – Dissonância por agrupamento composta na Seção B

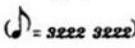
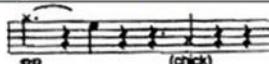
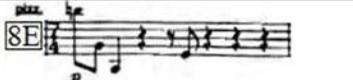
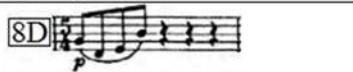
Instrumento		Fragmento melódico
Bateria 1	9/4 	
Congas		
Bateria 2		
Violino 2		
Oboé		
Trombone baixo		
Clarinete		

Figura 5.23 (Continuação)

Trompete 3	
Violino I	
Piano	
Tuba	
Sax. soprano	
Trompa	
Violoncelo	
Sax. alto	
Trompete 2	
Viola	
Trombone	

Fonte: Ellis (1999, p. 20-22) – edição do próprio autor

Nota-se que nesta seção a relação métrica entre as partes é extremamente complexa. A quantidade de estratos métricos desalinhados é tão grande que dificilmente o ouvinte consegue perceber todas as partes simultaneamente com o mesmo nível de atenção. Isso proporciona audições diferenciadas, para cada pessoa e para uma mesma

pessoa em contextos diferentes. Como todas as partes são audíveis, mesmo em tal nível de densidade, a camada métrica que exerce a função de estrato primário neste trecho é relativa conforme o ouvinte e o contexto de sua apreciação.

Em trechos como esta Seção B, surgem os questionamentos que Ellis fazia quanto aos processos perceptivos. Nesta seção, questiona-se em até que nível de densidade de camadas métricas desalinhadas o ouvinte é capaz de perceber as relações métricas. Porém, a sensação de tensão atingida através da dissonância métrica neste trecho é indubitavelmente evidente.

5.2.8 Swing III

Toda a tensão gerada na Seção B é resolvida no Swing III executado em *tutti* com dinâmica *ff*. Neste trecho há dissonâncias indiretas geradas através de um processo de deslocamento da unidade longa (3) nas permutações possíveis para o valor 9: 2322, 2223 e, então, 3222 (Figura 5.24). O metro *straight ahead* no quarto compasso desta seção pretendido pelo compositor é, novamente, uma dissonância por deslocamento, conforme indicado na Figura 5.24.

Figura 5.24 – Dissonâncias métricas no Swing III

The musical score for Piano in Swing III consists of four measures. The first measure is marked 'swing' and 'ff', with a tempo of quarter note = 2322. The second measure has a tempo of quarter note = 2223. The third measure has a tempo of quarter note = 3222. The fourth measure is marked '(straight - no subdivision)'. The score includes piano accompaniment with various rhythmic notations and accents.

Fonte: Ellis (1999, p. 23) – edição do próprio autor

5.2.9 Solo de percussões

Durante o solo de percussões, todas as demais partes executam um tema em uníssono. Tal tema já aparece na primeira ocorrência de A_1 executado pela trompa (Figura 5.17). Sobre essa melodia as percussões criam variações com diferentes estruturas métricas, gerando relações metricamente dissonantes. O início desta seção conta com improvisos alternados entre quatro instrumentos: três baterias (a terceira, agora, executada pelo próprio Don Ellis) e congas. Inicialmente, toda a estrutura está metricamente alinhada, i.e., consonante. A primeira dissonância métrica nesta seção surge com uma improvisação simultânea com entradas graduais – bateria 3 (Ellis), congas⁹, bateria 2 e bateria 1 – até atingir a estrutura métrica indicada na Figura 5.25.

Figura 5.25 – Dissonância por agrupamento no solo de percussões

Fonte: Ellis (1999, p. 29-32) – edição do próprio autor

⁹ Na partitura, a bateria executada por Ellis está indicada como “D4” e as congas como “Lat”.

A dissonância métrica ilustrada na última figura é uma dissonância por agrupamento composta: há quatro camadas métricas desalinhadas, expressas na partitura por “22222222” (9/2), “3222” (9/4 – alinhada com o metro da melodia), “333” (9/4), e 3222 em 9/1. Aqui temos um bom exemplo de duas das principais características da linguagem composicional de Ellis: sobreposição de diferentes permutações métricas para um mesmo valor de periodicidade, e a exploração de uma mesma camada métrica em diferentes níveis (“sobreposição em múltiplos exatos” entre as partes “D4 e D2”: relação de 1×4).

A dissonância por agrupamento composta no solo de percussões é seguida por um novo momento de consonância métrica; todas as partes retomam a estrutura que era mantida pela segunda bateria e pela melodia executada pelas demais partes (3222 em 9/4). Essa mesma estrutura, então, é mantida no bumbo das três baterias, que geram uma nova dissonância métrica através da exploração da mesma disposição de tempos – 3222 – em níveis métricos mais rápidos/baixos (dissonância por múltiplo exato com proporção de 1×2 e, posteriormente, 1×4). Primeiro, enquanto a melodia e os bumbos das baterias mantêm a estrutura métrica que subdivide o compasso em 3-2-2-2 (♩-♪-♪-♪), as caixas das baterias executam o mesmo padrão no nível métrico imediatamente mais baixo (♩-♪-♪-♪) (Figura 5.26). Posteriormente, a mesma permutação de 9 (3-2-2-2) é baixada novamente para o nível métrico imediatamente inferior (♩-♪-♪-♪) (Figura 5.27).

Figura 5.26 – Dissonância por múltiplo exato: 9/4 sobre 9/8

The musical score for Figure 5.26 is divided into two systems. The first system features four staves: three for drums (D1, D2, D4) and one for violin (V1). The drum staves show a complex pattern of notes and rests, with a dynamic marking of *p* (Keep BD in 9/4) and a crescendo marking *cresc. poco a poco*. The violin staff has a treble clef and a key signature of one flat. Below the drum staves is a diagram of a snare drum (Bumbos) with a 9/4 time signature, showing a pattern of dots representing notes. The second system also features four staves: three for drums (D1, D2, D4) and one for violin (V1). The drum staves show a simpler pattern of notes and rests. The violin staff continues the melodic line from the first system.

Fonte: Ellis (1999, p. 34) – edição do próprio autor

Figura 5.27 – Dissonância por múltiplo exato: 9/4 sobre 9/16

The image displays a musical score for a string ensemble, consisting of five staves labeled D1, D2, LH, DX, and VI. The score is presented in two systems, separated by double bar lines. The notation is dense and complex, featuring numerous notes and rests across all staves. Key markings include 'cresc.' (crescendo), 'f' (forte), and 'A' (accents). The VI staff is marked with a treble clef and a 3/5 time signature. The DX staff in the second system has a '(Oct. F#)' marking above it. The overall texture is highly rhythmic and dissonant, as indicated by the caption.

Fonte: Ellis (1999, p. 35-36) – edição do próprio autor

5.2.10 Considerações finais

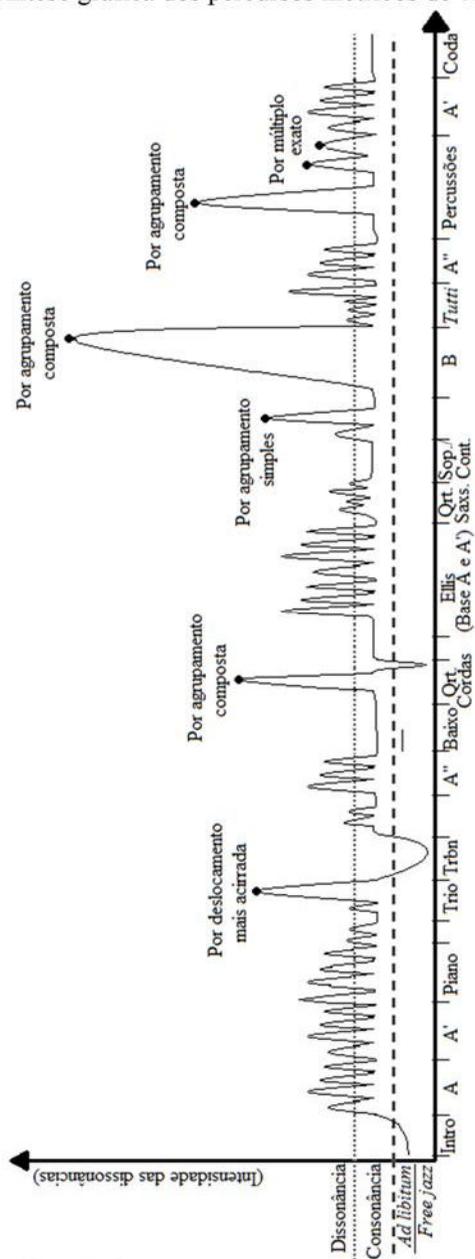
Strawberry Soup apresenta uma quantidade muito maior de trechos com dissonâncias métricas significativas do que *The Tihai*. Com isso, o percurso métrico da peça ora analisada torna-se mais complexo, havendo transmutações de dissonâncias métricas, i.e., resoluções de certas dissonâncias métricas coincidindo com o início de outras categoricamente diferentes (por agrupamento/deslocamento/múltiplo exato; direta/indireta; simples/composta; superficial/subliminar).

Um dado significativo, sugerido já com a análise de *The Tihai*, é o uso mínimo, por parte do compositor, de alterações nas fórmulas de compasso, mesmo com muitas mudanças na estrutura métrica. Várias seções de *Strawberry Soup* “sugerem que Ellis frequentemente trabalhava fielmente dentro de um quadro ou esquema [escrito] fixo, independentemente dos resultados auditivos para o ouvinte” (FENLON, 2002, p. 157). Um esquema escrito de compassos respeitado pelo compositor garante que a composição mantenha uma visível regularidade em níveis métricos mais altos, mostrando em grande parte da composição uma evidente quadratura. Muitas vezes, observam-se processos de agregação ou subtração de valores temporais para que a estrutura se realinhe com o compasso escrito. Um exemplo na peça é A_2 que, mesmo não estando alinhada com a estrutura escrita em $9/4$, apresenta a duração exata de dois compassos (Figura 5.18) em função do valor de mínima agregado à segunda ocorrência da frase que compõe A_2 .

Seguindo a hipótese de Thurmond (1999), *Strawberry Soup* deve gerar para o ouvinte uma forte sensação de movimento, considerando a ocorrência de variadas dissonâncias métricas. Uma visão geral dos percursos métricos da peça mostra que a intensidade das dissonâncias cresce gradualmente até a Seção B, momento mais dissonante da composição (Figura 5.28)¹⁰.

¹⁰ As sínteses gráficas apresentadas nesta dissertação para *Strawberry Soup* (Figura 5.28) e *Niner Two* (Figura 5.44) foram produzidas sem o auxílio de recursos tecnológicos específicos para este fim. As diferentes intensidades das dissonâncias métricas estão apresentadas de modo meramente aproximado, considerando, sobretudo, a quantidade de tempos desalinhados, as periodicidades das camadas métricas desalinhadas, a quantidade de camadas métricas desalinhadas, e a proximidade das camadas métricas desalinhadas com o nível de *tactus*.

Figura 5.28 – Síntese gráfica dos percursos métricos de *Strawberry Soup*



Fonte: produção do próprio autor

Ao contrário de *The Tihai*, em que os solos improvisados (com exceção do final do solo de saxofone) são feitos sobre estruturas metricamente consonantes, em *Strawberry Soup* predomina a dissonância métrica, mesmo nos solos improvisados. Uma síntese dos percursos métricos da peça é apresentada na ilustração anterior que, intentando graduar ou medir a intensidade das diferentes estruturas metricamente dissonantes, enfatiza, entre outros trechos da peça, a Seção B. Por percurso métrico entende-se o movimento existente na estrutura métrica da peça, análogo ao conceito de encadeamento.

No gráfico anterior cada pico corresponde a um momento de dissonância métrica e, por conseguinte, a um impulso métrico – a uma grande anacruse cuja expressão é de movimento (THURMOND, 1999), de excitação rítmico, no pensamento de Ellis. Em *Strawberry Soup* também se nota a dicotomia estruturado/caótico; neste caso, os momentos caóticos são momentos de textura *free jazz*: solo de trombone e final da seção de quarteto de cordas. Ambos os momentos são precedidos por uma dissonância relativamente intensa. A dissonância métrica mais forte da composição (Seção B), entretanto, é seguida por um dos poucos trechos de homofonia, cuja sonoridade é bastante semelhante aos arranjos produzidos na era do *swing* (anos 1930).

5.3 NINER TWO

5.3.1 Discussões introdutórias

A partitura de *Niner Two* foi finalizada em novembro de 1976 (ELLIS, 1976), e tal composição aparece no disco *Live at Montreux* (ELLIS, 2002 [1977]), último álbum gravado e lançado por Ellis.¹¹ Dessa forma, a peça foi escrita para a última formação de sua *big band*, com uma grande variedade de timbres incluindo quarteto de cordas, trompa, oboé e tímpanos (ver seção 3.3).

Em um artigo publicado no jornal *Washington Star* em cinco de julho de 1977, Bill Bennett (1977 apud ORTON, 2010b, p. 202), discorrendo sobre as últimas peças executadas pela *Ellis Orchestra*, afirmou que “os talentos composicionais de Ellis aparecem mais fortemente em *Niner Two* e *Future Feature*, que lembram *Fascinating Rhythm*, de Gershwin, sobre um metro incontável”. Talvez, as

¹¹ O disco posterior *Live in India* (ELLIS, 2010b) foi lançado somente em 2010 e sua gravação foi feita sem fins comerciais.

composições de Ellis estejam mais próximas de *I Got Rhythm* pelo caráter animado e andamento mais rápido, mas o que deve ser ressaltado é que, com efeito, a sonoridade da música ellisiana desta última fase demonstra, como nunca antes, um saudosismo ao jazz produzido a partir dos anos 1920 – das produções da *Tin Pan Alley* às *big bands* de Basie, Goodman e Ellington –, em termos harmônicos e também de arranjo.

Future Feature, mencionada por Bennett, foi escrita totalmente em 4/4, mas apresenta fortes dissonâncias métricas, caracterizando, como poucas composições de Ellis, a primeira categoria dos “novos ritmos”: “complexidades dentro de metros regulares” (ELLIS, 1972, p. 8) (ver seção 4.2). Nessa peça, além do estrato métrico simétrico em nível de semínimas (♩), há um estrato assimétrico que alterna entre valores de semínimas (♩ = 2 – colcheias como *nível N*) e semínimas pontuadas (3 = ♩.), cuja periodicidade equivale a oito compassos, i.e., somente a cada oito compassos há um realinhamento, uma resolução, da dissonância métrica. Ellis notou esse estrato assimétrico da seguinte maneira: 223, 32, 223, 32, 3232, 223, 223, 3232, 33. Esses trechos de dissonância métrica contrastam com seções metricamente consonantes cujo ritmo indicado para o naipe de percussões é de samba (do “paradigma do Estácio”).

Uma alusão ao samba aparece também em *Niner Two*. Entretanto, nos momentos em que essa referência é feita, o metro não é simétrico como em *Future Feature*. Sobre a estrutura métrica de *Niner Two*, no encarte da versão em *compact disk* do álbum *Live at Montreux*, Nick Di Scala questionou: “você consegue adivinhar em qual metro isto está?” (ELLIS, 2002).

O título da peça está relacionado à sua estrutura métrica. No alfabeto fonético formulado pela *International Civil Aviation Organization* (ICAO) “niner” é o padrão de pronúncia de “nine” (nove) para uma melhor diferenciação da pronúncia de “five” (cinco). Desde 1974, Ellis era licenciado para pilotar aviões de pequeno porte, evidentemente, estando ciente da informação acima. “*Niner Two*”, portanto, indica que a peça está escrita em 9/2, e o “nove” não pode ser confundido com “cinco”. De fato, há certos momentos em que a percepção do ouvinte pode ser confundida pelas características da peça, e um aparente estrato métrico com periodicidade de cinco tempos pode surgir.

Na composição, há um momento em que os músicos da *Ellis Orchestra* – exceto a seção rítmica – se distribuem pela plateia, pouco antes da coda. A edição do disco (ELLIS, 2002 [1977]) excluiu, entre

outros momentos, esse trecho, mas uma gravação em vídeo dessa apresentação (ELLIS, 1977) comprova que, ao contrário do que se encontra no álbum (ELLIS, 2002 [1977]), a peça era executada de maneira mais coerente com o que consta na partitura (ELLIS, 1976).

Em *Niner Two* a distribuição dos músicos pela plateia não parece ter o mesmo motivo que em outras composições. Em entrevista publicada por Killoch (1977 apud ORTON, 2010b, p. 177) em julho de 1977 no periódico *Crescendo International*, Ellis afirma que muitas vezes utilizava esse procedimento apenas para que as pessoas “se sentissem parte da música, ouvindo um trompete soprando em seus ouvidos”. De fato, embora haja um efeito pronunciado de espacialização sonora, tal seção de *Niner Two* é homofônica, logo, não há a intenção de que os ouvintes identifiquem mais facilmente partes contrastantes – não alinhadas – que formariam o todo desse trecho musical.

Considerando a disparidade da estrutura formal da peça encontrada na partitura, na execução na íntegra, e no disco, a presente análise tem as três fontes como referência, seguindo mais fielmente a partitura e a gravação em vídeo (ELLIS, 1977) da apresentação que gerou o disco *Live at Montreux*.

5.3.2 Forma

Reiterando que a gravação encontrada no disco foi editada, excluindo trechos relevantes da peça, a forma de *Niner Two*, apresentada na Figura 5.29, segue a numeração de compassos encontrada na partitura manuscrita datada de novembro de 1976 (ELLIS, 1976).

Figura 5.29 – Forma de *Niner Two*

cc. 1	7	13	18	20	21	24	26	29	45	50	51
Intro	I		Conv.		I ₁	Conv.	II	Solo Vla.	Solo Sax. Alto	Conv.	
	I ₁	I ₂	C ₁	C ₂		C ₁				C ₁	C ₂
cc. 53	58		65		67		73	83			
Solo Ellis	Transição		Conv.	Solo Sax. Tenor		Solo Tbne.	Conv.				
			C ₁				C ₂				
cc. 84	93	97	103	107	115	119	132	134			
Solo Piano	I		Solo Perc.	III	II	II ₂	Coda				
	I ₁ '	I ₂					C ₁	C ₂			

Fonte: produção do próprio autor

Na ilustração acima, “C₁” e “C₂” são convenções utilizadas como rápidas transições entre algumas seções. “I” e “II” são os dois temas que dominam a peça, aparecendo, também, sempre com variações como base para os solos. Essas variações sobre motivos principais dão um sentido de continuidade marcante para a composição, algo não muito característico da música ellisiana, pois o compositor costumava trabalhar com elementos repentinos nas peças – o “elemento surpresa”, em seus próprios termos. A seção III, contudo, traz informações inesperadas pelo ouvinte, mas, por outro lado, são de relativa simplicidade; e isto é proposital. Conforme informações da partitura, tal seção foi pensada para que o público cantasse junto com a *Ellis Orchestra*. Uma análise dessas seções e de suas principais variações, do ponto de vista da teoria da dissonância métrica, é apresentada a seguir.

5.3.3 Introdução

A Introdução de *Niner Two* é uma das seções mais peculiares de toda a peça. Aqui, sobre uma sucessão de semínimas executadas por um dos percussionistas em um triângulo há três blocos motivicos (*a*, *b* e *c*) sobrepostos que são reaproveitados em toda a composição (Figura 5.30). Esse fluxo de semínimas é o que dá início à peça. É uma sucessão de estímulos sonoros que devem ser tocados de maneira que pareçam idênticos. De fato, são similares o suficiente para, deles, emergir um metro vago. Nesse caso, o ouvinte não tem outra escolha senão atribuir, para si, um agrupamento binário ou ternário. Seguindo a regra da tendência binária – RPM 5 – a primeira opção deve ser a preponderante na percepção.

O andamento da peça, se considerado em relação às semínimas – única informação apresentada para o ouvinte até então –, é de $\downarrow \approx 233$. Daí se deduz o IOI desse nível de semínimas em ≈ 258 ms, a partir do qual podem ser calculados os IOIs de outros níveis, conforme a Figura 5.31, na qual se observa os níveis métricos limites próximos de ∞  e \downarrow , segundo RBFM 2 e 5.

Conforme indica a Figura 5.31, a tendência de atribuir um agrupamento binário para a sucessão de semínimas, gerando um estrato métricosimétrico em nível de mínimas, está de acordo com a RBFM 3, indicando o estrato em nível de mínimas como nível de *tactus*. Essa tendência é confirmada quando surge um segundo elemento em *Niner Two*: uma sucessão de semibreves executada pelo piano, trombone baixo, e tuba (motivo *a*) (Figura 5.30). A sobreposição de semínimas e

semibreves confirma os agrupamentos binários do estrato em nível de semínimas, o que, considerando a notação em 9/2, gera uma momentânea dissonância subliminar (Figura 5.30 – considerar, para a dissonância subliminar, somente as partes que já entraram até o momento: triângulo e trombone baixo, tuba e piano). Quanto ao agrupamento das semibreves, pode-se dizer que a percepção procede pela mesma tendência binária.¹²

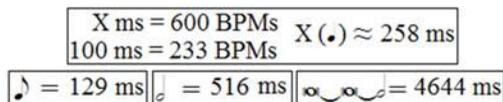
Figura 5.30 – Análise das estruturas de agrupamentos e estruturas métricas na Introdução de *Niner Two*

The image shows a musical score for the introduction of 'Niner Two' in 9/2 time. It consists of five staves: Trb. B. (Tuba), Tu. (Tuba), Pno. (Piano), B. El. (Electric Bass), and Trgl. (Triangle). The piano part is divided into three motifs: Motivo a (semibreves), Motivo b (quarter notes), and Motivo c (eighth notes). The analysis includes vertical lines connecting notes across staves, indicating rhythmic groupings. Above the piano part, there are annotations for '3a' and '3d' groupings. Below the piano part, there are annotations for '1a' and '4' groupings. The triangle part shows a steady eighth-note pattern.

Fonte: produção do próprio autor

¹² Não há notas mais longas do que a semibreve neste trecho para confirmar outro tipo de agrupamento, nem mesmo há qualquer tipo de informação nas próprias semibreves, como um simples movimento melódico (acentos estruturais), ou ênfases dinâmicas (acentos fenomenais). Em função de tal vagueza métrica, opta-se novamente pela tendência binária.

Figura 5.31 – IOIs dos níveis métricos inferior, superior, ♩ e ♪ de *Niner Two*



Fonte: produção do próprio autor

A partir da entrada do motivo *a* na peça, novos ostinatos curtos são apresentados a cada dois compassos conflitando com a percepção do ouvinte. O terceiro elemento sobreposto na Introdução (motivo *b*) é executado pelo contrabaixo elétrico (Figura 5.31). Através de uma sucessão de três mínimas pontuadas, o ostinato apresentado pelo contrabaixo já indica para o ouvinte a tonalidade da peça: Fa maior. Todavia, de tal ostinato emerge um estrato métrico conflitante com a estrutura métrica percebida até então; surge uma dissonância métrica direta por agrupamento (neste momento, simples).

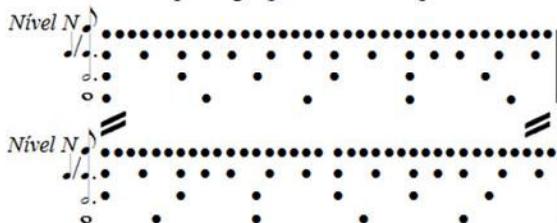
A entrada do contrabaixo também faz com que o ouvinte reavalie sua percepção dos demais elementos. Ocorre a cada dois compassos o realinhamento dos estratos métricos que emergem dos três ostinatos já mencionados (♩/♩.), i.e., a periodicidade resultante equivale a dois compassos. Com isso, ao invés de atribuir uma estrutura métrica integralmente simétrica (binária) no motivo *a*, adiando o realinhamento para quatro compassos, o ouvinte possivelmente passa a perceber a estrutura indicada na Figura 5.31.

A Figura 5.31 também exhibe o último bloco motivico (motivo *c*) presente na Introdução de *Niner Two*. Esse ostinato é executado nos *wood blocks*, nas congas e bongôs, e na bateria, com entradas graduais a cada dois compassos, nessa mesma ordem. Com esse novo elemento, o nível de *tactus*, que até então era exercido pela camada métrica em nível de mínimas, deve ser alterado na percepção do ouvinte. O estrato métrico em nível de mínimas é pouco a pouco colocado em segundo plano – torna-se estrato secundário – com a reincidência do motivo *c*. O estrato assimétrico do motivo *c* torna-se, então, o estrato primário da dissonância métrica e também o nível de *tactus* na percepção do ouvinte. Esse estrato métrico fica ainda mais em evidência com o início da Seção I, onde cessa o motivo *a*, resolvendo a dissonância métrica direta por agrupamento composta (Figura 5.32) presente na Introdução.

Para gerar a sensação de dissonância métrica na Introdução dessa peça, Ellis trabalhou com um dos procedimentos que mais caracteriza sua linguagem: sobreposição de um mesmo valor ímpar de

periodicidade em dois ou mais níveis métricos (neste caso, não são múltiplos exatos). Em *Niner Two* esse valor é nove, e nota-se que o compasso de 9/2 é tratado como a soma de dois compassos em 9/4 nas partes do contrabaixo e das percussões, de modo que ambas as partes se realinham sempre a cada nove semínimas. As partes do trombone baixo, tuba e piano, por sua vez, evidenciam o valor nove num nível métrico acima, numa espécie de compasso em 9/1. O estrato métrico em 9/4 do motivo *b* está subdividido em 3-3-3 (♩.♩.♩.), enquanto no motivo *c* se observa uma subdivisão em 5-4 (♩.♩.♩.♩.♩.), que, por sua vez, está precisamente subdividida num nível abaixo em (10)3-3-2-2-(8)3-3-2 (♩.♩.♩.♩.♩.♩.♩.♩.♩.♩.). Essa assimetria num nível métrico relativamente baixo/rápido cria uma distinta sensação de movimento. É também a subdivisão do tipo 5-4 que pode confundir a percepção do ouvinte, criando a falsa sensação de que há um estrato métrico cuja periodicidade é de cinco tempos.

Figura 5.32 – Dissonância por agrupamento composta na Introdução



Fonte: produção do próprio autor

5.3.4 Seção I

O que caracteriza essencialmente a Seção I (c. 7-17) e todas as suas variações é o motivo *c* apresentado já na Introdução (♩.♩.♩.♩.♩.). Da Introdução também se mantém o motivo *b*, apresentado pelo contrabaixo, que permanece em grande parte desta Seção I, enquanto o motivo *a* é interrompido. A dissonância composta (três camadas métricas desalinhadas) criada na Introdução é, portanto, reduzida a uma dissonância simples (duas camadas desalinhadas) na primeira parte da Seção I (I_1 – c. 7-12).

O motivo *c*, no início da Seção I (I_1), passa a ser executado também por instrumentos melódicos (trombone baixo, tuba, piano e

quarteto de cordas). Com isso, tem efeito a RPA 3a (mudança de registro), conforme demonstra a Figura 5.33. Todavia, mesmo havendo uma sutil mudança na estrutura rítmica (ligadura entre ♩. e ♩), a estrutura de agrupamentos e a estrutura métrica permanecem iguais àquelas identificadas quando o mesmo motivo *c* era executado somente pelas percussões (Introdução), pois RPA 3a assinala um limite entre agrupamentos nos mesmos instantes já localizados na Introdução por RPA 3d na parte das percussões.

Figura 5.33 – Efeito de RPA 3a e 3d em I₁



Fonte: produção do próprio autor

O que se observa em toda a Seção I é um tipo muito específico de dissonância métrica subliminar. A definição de dissonância subliminar formulada por Krebs (1999)¹³ abre margem para que ela seja assim classificada. Aqui se considera que há um desalinhamento (dissonância) ocasionado pela subdivisão simétrica do compasso 9/2 em duas metades de 9/4, quando se esperaria, na subdivisão do compasso 9/2, uma estrutura ternária (♩.-♩.-♩.) ou uma estrutura assimétrica com permutações de 3 (♩.) e 2 (♩.) (3-2-2-2, 2-3-2-2, 2-2-3-2, 2-2-2-3).

Em I₂ é resolvida a dissonância por agrupamento simples, aproveitada da Introdução, que permeava I₁. Então, no final dessa segunda parte da Seção I (I₂– c. 13-17) há uma dissonância superficial e indireta, suscitada pelo acréscimo de um compasso 10/2 em um tema executado pelas flautas, como mostra a Figura 5.34.

As convenções C₁ e C₂, posteriores à Seção I, são movimentos melódicos ascendente (Figura 5.35) e descendente (Figura 5.36), respectivamente. Ambas as convenções são compostas por seqüências de colcheias que estão claramente estruturadas, em função do padrão de articulação (RPA 3c/RPM 1c) e do desenho melódico (RPA 6/RPM 7),

¹³ Krebs não discorre sobre a interação entre duas camadas que, mesmo desalinhadas, são proporcionais (em relação de multiplicidade). Afirma apenas que em tal tipo de dissonância uma camada é “explicitamente exposta e [...] [outra] está somente implícita (pelo contexto e pela notação)” (KREBS, 1999, p. 255).

5.3.5 Seção II

Com a entrada da Seção II, onde há uma referência ao samba (paradigma do Estácio), o compasso 9/2 não é mais subdividido simetricamente em dois compassos 9/4, mas sim assimetricamente em dois grandes agrupamentos de cinco e quatro tempos, como exemplifica a Figura 5.37. Com isso, o nível de *tactus* também é alterado, pois há nesta Seção II um estrato simétrico em nível de mínimas (explicitamente exposto, ao contrário da estrutura ouvida na Introdução), que passa a ser percebido pelo ouvinte como nível de *tactus*. Essa nova estrutura métrica em *Niner Two* provoca, novamente, um momento de dissonância indireta, pois o ouvinte mantém por um curto intervalo de tempo a estrutura métrica da seção anterior, desalinhada com a da seção ora analisada.

Nos dois primeiros compassos desta Seção II (Figura 5.37) também há uma dissonância direta menos acirrada por deslocamento ocasionada pela sobreposição das permutações 3-2-2-2 (parte dos trompetes e trompa) e 2-3-2-2 (partes restantes). Ainda, conforme a Figura 5.37, no segundo compasso dessa seção há uma síncope na parte dos trompetes e trompa, complexidade igualmente classificada como dissonância menos acirrada por deslocamento.

No terceiro e último compasso que integra essa seção de *Niner Two* há uma dissonância métrica por agrupamento (Figura 5.37 – continuação). No entanto, a duração dos estratos desalinhados é curta, i.e., o valor de periodicidade resultante é pequeno (seis semínimas), e a própria dissonância não é reiterada. O estrato secundário em nível de (♩.) (parte dos metais), desalinhado em relação ao estrato métrico em nível de *tactus* (♩), esvanece logo após a resolução da dissonância (Figura 5.37 – continuação).

5.3.6 Solo de viola

O início do solo de viola, logo após a Seção II, é realizado sobre os mesmos elementos que compõem a Introdução dessa peça (motivos *a*, *b* e *c*), portanto, apresentando a mesma categoria de dissonância métrica (por agrupamento composta). Nos seis primeiros compassos do solo de viola constam as seguintes prescrições métricas feitas por Ellis (1976, p. 13): “4 *beat pattern*, 3 *beat pattern*, 3322332x2 *pattern*”, precisamente os três padrões métricos identificados anteriormente na Introdução de *Niner Two*.

Entretanto, os padrões métricos que emergem do solo de viola na performance do *Montreux Jazz Festival* (ELLIS, 2002 [1977], 1977) são apenas a primeira (“4 *beat*”) e a última (“3322332x2”) indicações do compositor. A ausência do estrato métrico ternário (“3 *beat pattern*”) no solo de viola sugere que tal estrato é percebido como secundário também pelos músicos da *Ellis Orchestra*, ou ao menos pelo músico que faz o solo nessa seção. Esse padrão métrico ternário (motivo *b*) é exposto, novamente, apenas pelo contrabaixo.

5.3.7 Solo de piano

A estrutura métrica prescrita pelo compositor no início do solo de piano, tanto para o piano como para a bateria, que junto com o contrabaixo executa a base do solo, é “qualquer padrão de 9 (baixo = ♩.)” (ELLIS, 1976, p. 29). A bateria acompanha o piano alterando a sua própria parte de forma a reafirmar a estrutura métrica que emerge da parte do instrumento solista nesta seção. Na gravação do *Montreux Jazz Festival* (ELLIS, 2002; 1977) os dois primeiros compassos do solo de piano são executados sobre a camada métrica do motivo *c* (♩.-♩.-♩.-♩.-♩.-♩.), seguidos por um compasso em que a bateria e o piano executam padrões sobre o estrato métrico mantido pelo contrabaixo (novamente ♩.-♩.-♩.). Nesse momento (terceiro compasso do solo) o nível de *tactus* é alterado na percepção do ouvinte para o estrato métrico do motivo *b* (♩.-♩.-♩.), dado que ele é o único explicitamente exposto nesse curto trecho.

No terceiro e no quarto compassos do solo, então, além de uma forte ambiguidade métrica na parte do piano, há uma dissonância métrica por agrupamento formada pelos estratos nos níveis (♩) e (♩.), expressando uma hemiola (Figura 5.38 – note-se que os agrupamentos ternários de colcheias notados na parte do piano não são quáteras/tercinas).

O solo de piano demonstra bem o paradigma estético pensado por Ellis (ver seção 2.5). O solo improvisado está evidentemente embasado nos “novos ritmos” gerando diferentes complexidades metro-rítmicas que, pela teoria de Krebs (1999), são explicadas como dissonâncias indiretas – nos momentos em que um dado estrato métrico cessa e outro, não alinhado com aquele primeiro, se inicia (e.g., ♩-♩-♩-♩-♩-♩ e ♩) – e diretas (nesta seção, dissonâncias por agrupamento).

5.3.8 Solo de percussões

O final do solo de percussões introduz a estrutura métrica da Seção III. Isso é feito com a sucessão de duas camadas métricas diferentes (Figura 5.39) com um acorde de Fa maior em *tutti*. Tal trecho gera novamente uma dissonância indireta.

Figura 5.39 – Divisões rítmicas de um acorde de Fa maior em *tutti* no final do solo de percussões



Fonte: produção do próprio autor

5.3.9 Seção III

O motivo *b* (♩-♩-♩), que certamente permanece na memória do ouvinte durante a peça, é retomado no final do solo de percussões. A confirmação dessa estrutura métrica é dada com o início da Seção III. Aqui, a camada métrica que emerge do motivo *b*, que até então era sempre um dos estratos secundários, com exceção de um curto trecho do solo de piano, agora é o estrato primário e também o nível de *tactus*. Nesta Seção III, com textura homofônica, há o mesmo tipo de dissonância subliminar da Seção I, ocasionada pela escrita dos compassos em 9/2 simetricamente subdivididos.

Diferentemente de outras composições de Ellis, *Niner Two* tem seu clímax nesta seção homofônica, cuja complexidade rítmica é mínima. O clímax nesta Seção III é alcançado com a distribuição dos músicos pela plateia e com a participação da mesma na performance. É um clímax que não está visível na partitura, mas na performance ao vivo, para o ouvinte.

5.3.10 Seção II₂

Composto essencialmente por três diferentes estruturas metro-rítmicas (Figura 5.40), esta seção de *Niner Two* apresenta, em seus quatro primeiros compassos, dissonâncias métricas em nível alto, i.e., acima do nível de *tactus* (♩), este mantido da seção anterior (II). Contudo, ao contrário da subdivisão 5-4 do 9/2 encontrada na Seção II, no primeiro compasso da presente seção (II₂) o ouvinte se depara com uma subdivisão 4-5 (Figura 5.40) na parte executada pelos saxofones, trompetes e trompa. Uma vez que este padrão 4-5 foi identificado pelo ouvinte, no compasso seguinte há um instante de dissonância indireta menos acirrada por deslocamento, em função da reinversão para o padrão 5-4 (parte dos saxs., tpts., e trompa) (Figura 5.40). Esta sucessão de agrupamentos de cinco tempos na estrutura métrica (4-5|5-4) pode causar uma percepção equivocada, de modo que o próprio agrupamento de cinco tempos fique em maior evidência do que a periodicidade de nove. Haja vista o título da peça, esse evento certamente é proposital.

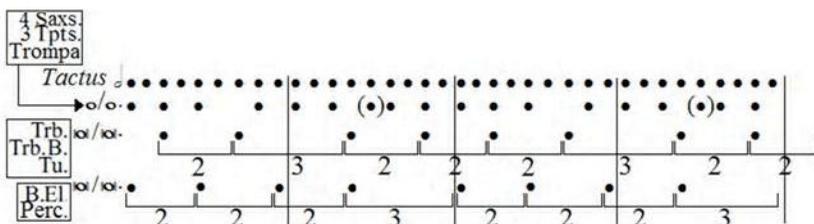
Figura 5.40 – Dissonância métrica composta no início da Seção II₂

The figure displays a musical score for the beginning of Section II₂. It features four staves: 4 Saxs. (SATB) and 3 Tpts. Trompa (top staff), Trb., Trb.B., Tu. (second staff), Samba (third staff), and B.El. Perc. (bottom staff). The percussion part is marked 'Tactus' and shows a 4-beat pattern. The saxophone and trumpet parts show a 4-5 subdivision in the first measure, which is then inverted to 5-4 in the second measure. The score is annotated with rhythmic diagrams and labels like '1a 4', '5', '1a 2', '1a 3', and '5' to indicate the specific groupings and beats.

Fonte: produção do próprio autor

Na relação métrica entre as partes dos trombones/tuba e contrabaixo/percussões (estratos métricos congruentes) constata-se uma dissonância direta por deslocamento entre estratos congruentes no nível de (∞/∞). Na parte do contrabaixo e das percussões, a estrutura métrica percebida deve ser a mesma sugerida para o motivo a (Figura 5.41). Na parte dos trombones e tuba, nota-se um duplo deslocamento, pois além de haver o procedimento de sobreposição de diferentes permutações para a mesma periodicidade de nove tempos (2-2-2-3 para contrabaixo/percussões; e 2-3-2-2 para trombones/tuba), o ciclo métrico correspondente à parte dos trombones/tuba já se inicia com uma defasagem temporal no valor de semibreve (∞) (Figura 5.41). Esse duplo deslocamento torna a dissonância métrica mais acirrada, tendo em vista que o trecho notado na Figura 5.40 é executado duas vezes, proporcionando uma ocorrência completa do ciclo deslocado que emerge dos trombones e tuba, conforme indica a Figura 5.41.

Figura 5.41 – Dissonâncias por agrupamento e por deslocamento simultâneas na Seção II₂ de *Niner Two*



Fonte: produção do próprio autor

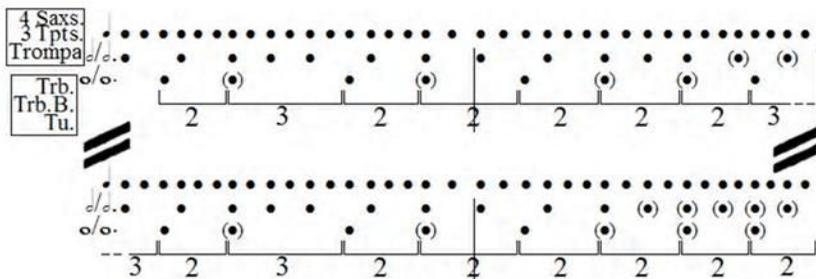
A parte dos saxofones, trompetes e trompa sobreposta à dissonância por deslocamento descrita acima gera uma dissonância por agrupamento (Figura 5.41). Há, portanto, as duas categorias de dissonância acontecendo simultaneamente. Embora as dissonâncias sejam, em si mesmas, de relativa intensidade, o trecho como um todo não soa com tanta tensão porque os estratos desalinhados estão acima do nível de *tactus* (\downarrow) que, permanecendo como referência para o ouvinte e como nível de pulsação em comum para todas as partes, consegue amenizar o grau de intensidade da dissonância.

O trecho que se segue aos quatro compassos analisados acima mantém as partes dos trombones e tuba deslocadas temporalmente (dissonância por deslocamento). No entanto, o valor temporal de defasagem que antes era de semibreve (♩) agora é alterado para mínima (♩). Da mesma forma, a dissonância que até então era composta (três estratos desalinhados) agora se torna simples, pois a parte do contrabaixo se realinha com as partes dos trombones e tuba, e as percussões se realinham com as partes dos saxofones, trompetes e trompa. No final desta Seção II₂, enquanto o *tactus* se mantém como nível de mínima (♩), o motivo *c* (♩.♩.♩.♩.♩.♩.♩.♩), aumentado proporcionalmente com o dobro dos valores de duração (♩.♩.♩.♩.♩.♩.♩.♩), aparece nas partes dos saxofones, trompetes e trompa (Figura 5.42). Trata-se, portanto, de uma dissonância por agrupamento, mas que apresenta também o deslocamento temporal de valor de mínima (♩) na camada métrica das partes dos trombones e tuba. Assim, tem-se um caso *sui generis* de dissonância métrica que corresponde à terceira categoria mencionada na seção 4.1.1: *dissonância por agrupamento e deslocamento*. A Figura 5.43 mostra os estratos desalinhados neste final da Seção II₂.

Figura 5.42 – Dissonância métrica simples no final da Seção II₂

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of seven staves: 4 Saxs., 3 Tpts., Trompa (top staff); Trb., Trb.B., Tu. (middle staff); and Tactus (bottom staff). The top system includes a 'bem-olam' marking above the Tactus staff. The bottom system includes a '6' marking above the Tactus staff. The notation includes rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Fonte: produção do próprio autor

Figura 5.43 – Dissonância por agrupamento e deslocamento na Seção II₂

Fonte: produção do próprio autor

5.3.11 Considerações finais

A quantidade de seções de *Niner Two* analisadas neste trabalho evidencia a forte presença de dissonâncias métricas na peça, se comparada a *The Tihai*, por exemplo. No entanto, muitas dissonâncias são sutilmente elaboradas para soarem o mais natural possível para o ouvinte. Um ouvinte experiente no idioma *big band* está acostumado a perceber dissonâncias menos acirradas por deslocamento, considerando que o caso mais comum dessa categoria de dissonância métrica é a antecipação (ou síncope)¹⁴. Esse tipo de complexidade rítmica é elemento *sine qua non* da linguagem jazzística.

Nas suas últimas peças, Ellis parece tentar se aproximar ainda mais do tradicional público de *big bands*. Nessas composições, como em *Niner Two*, observa-se o predomínio de dissonâncias mais fracas, como as menos acirradas por deslocamento e a hemiola, tipo mais elementar de dissonância por agrupamento. Ao mesmo tempo, Ellis acrescentou trechos com dissonâncias métricas que, pela quantidade de tempos desalinhados, são consideravelmente fortes. Para amenizar a sensação de tensão de grande parte desses trechos, nota-se que os

¹⁴ Na perspectiva das teorias aqui utilizadas, antecipação e síncope são essencialmente o mesmo tipo de fenômeno metro-rítmico, mas que, muitas vezes, ocorrem em níveis diferentes da estrutura estratificada (síncope em níveis menores/rápidos, antecipação em níveis maiores/lentos). A resolução harmônica de uma antecipação produz, conforme *GTTM*, um acento estrutural, e este é percebido pelo ouvinte como um acento métrico (apoio métrico) que acontece antecipadamente ao instante em que era esperado (gerando um desalinhamento métrico).

estratos desalinhados, dos quais emerge a dissonância métrica, estão em níveis acima ou abaixo do nível de *tactus*.

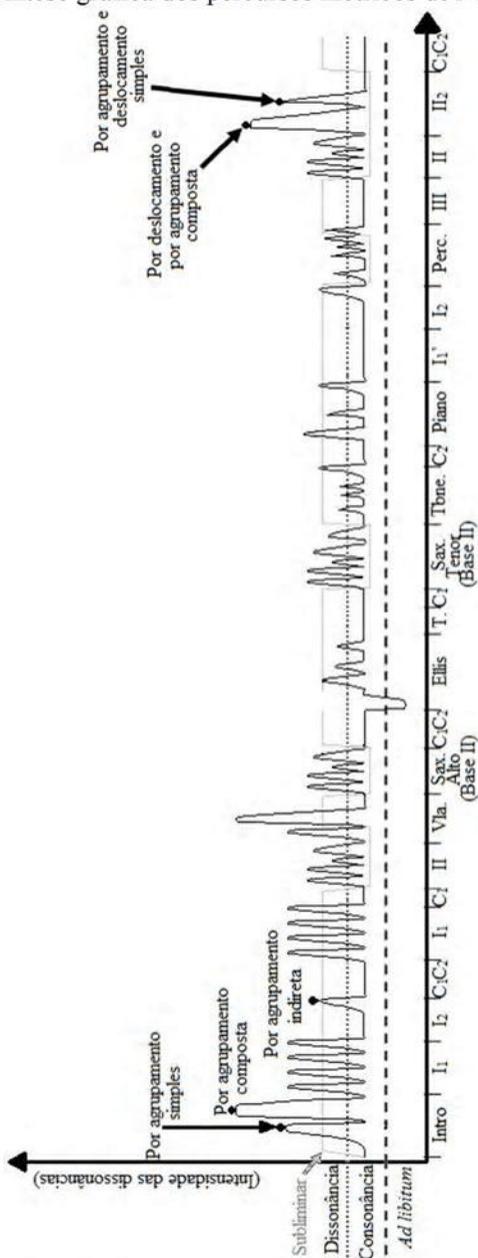
Em *Niner Two* Ellis também fez uso amplo de entradas e términos de estratos métricos desalinhados, o que implica na sensação de dissonância indireta, que, como se sabe, é mais efêmera do que sua contraparte direta. Igualmente, a dissonância subliminar é encontrada aqui com frequência muito maior do que em criações de fases anteriores da carreira do compositor.

Uma visível característica das composições desta última fase da carreira de Ellis é a ausência do elemento caótico, em alusão ao *free jazz*. Em *Niner Two* há apenas um breve momento de suspensão do metro com o início *ad libitum* do solo de Ellis, mas que em nada se assemelha às texturas *free jazz* de *Strawberry Soup* ou ao início heterofônico de *The Tihai*, por exemplo.

O *free jazz* é considerado uma manifestação expressiva do jazz durante a década de 1960 (BERENDT, 2009; GRIDLEY, 2011; ROBINSON, 2013), mas agora, no final dos anos 1970, a crítica de Ellis ao referido movimento seria incoerente com a realidade, visto que a carreira de alguns de seus conhecidos representantes já havia acabado, como a de Albert Ayler, ou já demonstrava novas abordagens que se distanciavam do *free jazz*, como a de Miles Davis.

Niner Two, como as demais composições do último período da carreira de Ellis, apresentam traços de uma mudança em sua linguagem composicional. Contudo, a abordagem tonal, a ênfase sobre a estrutura metro-rítmica e a predominância da escrita sobre a improvisação se mantêm como características de toda a sua carreira. Ademais, é a própria escrita que gera a recorrente dissonância subliminar de *Niner Two*.

A Figura 5.44 exibe uma síntese gráfica dos percursos métricos da peça, enfatizando a predominância de trechos métricos (em consonância ou dissonância), o equilíbrio de intensidade entre as dissonâncias (se comparado a *Strawberry Soup*), e a constante dissonância subliminar que percorre a peça. Os momentos de homofonia são encontrados nas convenções (C_1 e C_2) e na Seção III, em que a *Ellis Orchestra* toca em homofonia com a plateia, com os músicos distribuídos por ela. Novamente, cada pico da ilustração a seguir corresponde a um grande impulso métrico, a uma anacruse que corrobora com a expressão de movimento da peça (THURMOND, 1999).

Figura 5.44 – Síntese gráfica dos percursos métricos de *Niner Two*

Fonte: produção do próprio autor

6 EPÍLOGO

Finalizando este trabalho, três principais questões são levantadas para discussão: a caracterização da música de Ellis como uma “música artística de tradição popular” (FISCHERMAN, 2004) e a justificativa para tal; a necessidade vista por Ellis da figura de um *leader* no contexto do jazz, almejando um maior controle dos resultados para a realização específica dos “novos ritmos”; e, as mudanças ocorridas nas estruturas metro-rítmicas das produções de Ellis ao longo da sua carreira com *big bands*, e os possíveis motivos dessas transformações sob a perspectiva do seu próprio projeto estético.

Vimos que a música de Ellispode ser inserida na categoria que Fischerman (2004) denomina “música artística de tradição popular”. Os músicos que a integram buscam legitimar sua produção artística através do uso de diferentes complexidades. Fala-se, aqui, de um tipo específico de fenômeno, “diferente de outras músicas de tradição popular e que, portanto, é digno de um estudo particular” (FISCHERMAN, 2004, p. 19). Trata-se de uma categoria de música popular cuja intenção de quem a produz é que a mesma seja apreciada, na medida do possível, enquanto um fenômeno em si mesmo, muito além de suas particularidades sociais. “Parte-se da ideia de que todo fenômeno cultural tem uma vida dupla: como parte da sociedade que o produz, claro, mas, pelo menos para certa ideia de arte, também em si mesmo” (FISCHERMAN, 2004, p. 19).

No caso de Ellis fica evidente sua tentativa de complexificar a dimensão rítmica, elevando o nível de dificuldade na execução e na escuta de suas composições. Ao longo desta dissertação, tal complexidade foi o objeto principal das análises realizadas. Observa-se, então, que a relação com a performance é bastante direta: quanto mais intensa uma dissonância métrica (a complexidade revelada nas análises), mais difícil deve ser a execução das partes que a compõem. Nota-se, assim, que a dissonância métrica em sua música ganhou maior autonomia progressivamente, paralelamente às diferentes formações que a *Ellis Orchestra* sofreu. Isso só foi possível, também, com um treinamento mais intenso dos músicos de sua *big band*. Conforme o nível técnico de seus músicos aumentava, Ellis ganhava mais espaço para explorar diferentes percursos métricos em sua obra. Tal é a justificativa para a atuação didática do compositor, conforme explanado no segundo capítulo. Foi preciso educar os músicos de sua *orchestra* para realizar suas composições, uma vez que as forças instrumentais que

lhes eram disponíveis vieram a determinar a concepção de som de sua música.

Compor para a sua própria *big band* é compor com a instrumentação já preconcebida e, obrigatoriamente, estando ciente da limitação técnica de cada músico. O interesse de Ellis em propagar e divulgar os “novos ritmos” fez parte de um grande projeto estético, mas também político, como vimos ao longo da dissertação. Conseguir mais músicos capazes de tocar peças que apresentam os “novos ritmos” e, igualmente, que pudessem improvisar fazendo uso dos “novos ritmos”, foi o objetivo principal da estratégia traçada por Ellis que, em algum grau, foi bem sucedida: em *The Tihai* há apenas três seções de solo improvisado além do próprio solo de Ellis, sendo que a quantidade de trechos metricamente dissonantes nessas seções é mínima. Ao contrário, em *Niner Two* há sete seções de solo improvisado contando com o solo de Ellis, e em todos esses momentos o ouvinte pode perceber algum tipo de dissonância métrica. Cabe salientar ainda as prescrições métricas feitas pelo compositor nas seções de solo improvisado, aspecto bastante incomum no contexto jazzístico de maneira geral, mas extremamente característico da linguagem de Ellis. Tal fato demonstra o controle que o compositor almejava sobre suas criações, mesmo num contexto como o jazz. Os instantes de liberdade métrica, i.e., sem as típicas prescrições métricas do compositor, propositalmente deveriam tender à sonoridade caótica. A assertiva que se pode deduzir é a seguinte: sem um *leader*, o jazz tende ao caos. Embora controversa, essa era a concepção de Ellis; para ele, a verdadeira tradição do jazz estava nos anos 1930, no jazz produzido com a figura de *leaders*, e não como uma música de improvisação coletiva como era até nos tempos da *Dixieland* (BERENDT, 2009; GRIDLEY, 2011; HOBBSAWM, 2004).

Dessa forma, observa-se que a música de Ellis está escrita para a instrumentação disponível especificamente na *Ellis Orchestra*. Os momentos de improvisação eram determinados para os músicos que ele sabia que poderiam improvisar usando os “novos ritmos”. Da mesma forma, não só a instrumentação, mas também a distribuição dos músicos pelo palco era pensada pelo compositor, para que os estratos métricos conflitantes fossem melhor experienciados pelos ouvintes.

De modo geral, no jazz é bastante comum que a instrumentação não seja rigorosamente definida pelo compositor. As peças que encontramos em coletâneas como o *Real book*, por exemplo, apresentam as instrumentações abertas, para serem definidas *in loco*, a critério do(s) músico(s) que executa(m) tais peças. O trabalho de muitos jazzistas,

además, é conhecido não tanto pela forma de compor, mas principalmente pela maneira de executar tal e tal peça. Ou melhor, a composição de músicos assim se dá na própria performance (NETTL, 2005). Já na “concepção do som” de Ellis a instrumentação é fundamental.

Por “concepção do som” de uma obra compreende-se todo o processo criativo da obra musical, visto na interdependência entre forma, conteúdo, e som. De fato, forma e conteúdo são, em música, e em último caso, som, elementos integrados que nossa mente analítica tem prazer em separar. Uma instrumentação fundamental seria aquela que não pode prescindir dos instrumentos musicais escolhidos, e cuja significação está atrelada a eles, como um concerto para piano e orquestra. Mas se a forma é pensada independentemente do som, como nos *Contrapuncti d’A Arte da Fuga* de J.S. Bach, que foram escritos sem se ter em mente qualquer instrumento específico, cria-se uma dicotomia entre a música audível (o som físico) e “a música em si” (“*the music itself*”), a primeira tida como manifestação, a segunda, como essência. (IRLANDINI, 2012, p. 1643).

Seguindo esta ideia de concepção de som, a música ellisiana para big band se enquadraria como exemplo do primeiro caso, isto é, uma música sem a dicotomia entre manifestação e essência. O trabalho de Ellis é, de certa forma, muito concreto, integralmente inclinado para o aspecto audível dos instrumentos e instrumentistas da sua *orchestra*. É incabível, ou ao menos incoerente com a proposta do compositor, uma redução ou transcrição para outra formação instrumental (como nas partituras anexadas a esta dissertação)¹ que não seja aquela pensada por Ellis. Embora encontremos uma peça sua no *Real book – Indian Lady* (ELLIS, 2004) – como um *standard* escrito em *lead sheet*, a própria peça não consegue exemplificar o projeto estético de Ellis, i.e., não

¹ Conforme consta na “Nota de edição” (p. 15), as partituras anexadas a esta dissertação servem apenas para facilitar o acompanhamento das análises realizadas, apresentando um esquema simplificado das composições.

serve como um epítome da sua obra, pela pouca presença de dissonâncias métricas, ou, na taxonomia do compositor, a segunda grande categoria dos “novos ritmos” (sobreposições métricas); não por acaso é uma peça do início da sua carreira, anterior a *The Tihai*.

O egocentrismo de Ellis buscou uma linguagem composicional em que seu nome estivesse simbolicamente presente no conteúdo e na forma de suas peças. Isso gerou uma música extremamente controlada pelo compositor, algo incomum no jazz que, de modo geral, é realizado com maior cooperatividade e igualdade entre os músicos executantes, oferecendo maior espaço de criatividade para os músicos do grupo. Dessa forma, a quantidade de performances de composições ellisianas apresentadas por outros grupos, que não a própria *Ellis Orchestra*, é muito pequena. Para Fred Selden, um dos músicos que por mais tempo acompanhou os trabalhos de Ellis como *bandleader* e, por isso, pode falar com certa propriedade,

em certos aspectos, Don era seu próprio pior inimigo. Eu acho que sua energia era tão grande e seu ego tão forte que isso lhe causava problemas. [Mas] havia os dois lados: por causa de seu ego havia uma banda. Se ele não tivesse um ego tão forte não teríamos nada para falar sobre ela agora. (SELDEN apud ORTON, 2010b, p. 6).

Quanto às dissonâncias métricas, as complexidades para as quais Ellis solicitava a atenção de seus ouvintes, estas se apresentam em categorias e quantidades diferentes conforme o período da carreira do compositor. Ao longo das análises, tornou-se evidente a relação diretamente proporcional entre o tempo ontológico (tempo intelectual, no discurso de Ellis)² – o intervalo de tempo/duração cronologicamente medido – e a intensidade de uma dissonância métrica. Para uma dissonância por deslocamento ser mais acirrada, é necessário um espaço de tempo maior, para que, de fato, ocorra tal acirramento, de maneira que o deslocamento não se configure em algo tão efêmero quanto uma síncope, por exemplo. No caso da dissonância por agrupamento, para que a periodicidade resultante apresente um valor alto, o que, por regra, caracteriza uma dissonância forte dessa categoria, é também necessário um intervalo de tempo relativamente grande. A intensidade de uma

² Sobre tempo psicológico x ontológico, ver p. 99.

dissonância, que é diretamente proporcional ao tempo ontológico de sua existência, interfere no tempo psicológico (tempo emocional, para Ellis) do ouvinte. Trabalhando sob essa perspectiva de tempo emocional e intelectual, Ellis passou a compor poucos trechos de dissonância muito intensa em suas peças, mas intercalando-os com várias dissonâncias de menor intensidade, sempre visando o “excitamento rítmico” através de grandes impulsos métricos gerados nas próprias dissonâncias, cujo sentido é de movimento (THURMOND, 1999). Destarte, percebemos que a maioria absoluta das músicas de Ellis termina sobre uma estrutura metricamente consonante, produzindo assim a sensação de repouso na conclusão.

A insistência de Ellis com o uso dos “novos ritmos” é justificada pelo seu próprio pensamento estético. Segundo o compositor, mesmo que tais estruturas contenham um processo intelectual muitas vezes bastante complexo, passível de uma análise nos moldes do presente estudo, os “novos ritmos” também “são divertidos, excitantes e desafiadores” (ELLIS, 1972, p. 12). Trata-se da recorrente correlação entre o *intelectual* e o *emocional* que encontramos em seu pensamento estético.

Quanto aos “novos ritmos” em Ellis gerando dissonâncias métricas, encontramos muitas dissonâncias compostas com três camadas desalinhadas, mas também, repentinamente, uma dissonância com dezesseis estratos desalinhados (em *Strawberry Soup*), sem evidências de experimentos com quantidades intermediárias de camadas métricas desalinhadas. Quanto às periodicidades, notamos valores como dezenove (*33 222 1 222*), vinte e sete (*27/16*)³, trinta e três (*Bulgarian Bulge*), ou mesmo cento e setenta e dois (*Where's One?*), mas a maioria absoluta dos grandes valores de periodicidades são encontrados nas periodicidades resultantes de dissonâncias por agrupamento. Tais peças de longas periodicidades foram compostas no início da sua carreira com *big bands*.

Se inicialmente Ellis explorou estruturas complexas com longas periodicidades tais como as mencionadas acima, verifica-se que estas são exceções no todo de sua obra. O compositor parece ter preferido complexidades metro-rítmicas que ainda podem ser fruídas com suingue (numa definição muito particular sua do que é suingue). De maneira geral suas peças foram apresentando, gradualmente, mais trechos

³ *33 222 1 222* e *27/16* são os nomes das peças que, obviamente, têm relação direta com suas estruturas métricas. Ambas são do disco de estreia *Live at Monterey* (ELLIS, 1998b [1966]).

metricamente dissonantes categoricamente diferentes, porém, com dissonâncias de intensidades menores e mais equilibradas entre si, elaboradas sobre periodicidades menores e, muitas vezes, em níveis métricos mais afastados do nível de *tactus*, soando de maneira mais natural para o ouvinte e, possivelmente, mais suingada.

Esta dissertação discorreu sobre a música de Ellis para *big band*, sobretudo a partir do disco *Shock Treatment* (ELLIS, 2001 [1968]), concentrando-se nos aspectos formais e na percepção auditiva de suas composições. Em função dessa delimitação do objeto de pesquisa, o presente trabalho complementa os demais estudos já realizados sobre a vida e a música de Ellis (PERKINS, 2000; STRAIT, 2000; FENLON, 2002; FIENBERG, 2004), aprofundando a discussão sobre aspectos até então não investigados. No capítulo 2 foram apresentadas questões sobre o contexto em que Ellis esteve inserido e as possíveis justificativas para suas escolhas estéticas, abandonando um primeiro engajamento com o jazz do seu tempo para se dedicar ao trabalho com as *big bands*, trabalho este que foi acompanhado de uma atuação como professor, escritor e crítico (do *free jazz*). Paulatinamente, a partir do terceiro capítulo os elementos estruturantes da sua música foram analisados partindo-se de aspectos gerais para aquela que, em conclusão desta pesquisa, é defendida como a principal característica da linguagem de Ellis: a presença de todas as categorias possíveis de dissonâncias métricas, conforme a teoria de Krebs (1999) – os “novos ritmos”, segundo Ellis. Assim como Strait (2000) afirma que nas peças para jazz *combo* já se encontra a gênese dos procedimentos que mais tarde caracterizaram seu repertório para *big band*, percebe-se que há uma estreita relação entre a música de Ellis e seu projeto estético-político, em que a crítica ao *free jazz* vai além dos próprios textos escritos pelo compositor, podendo ser encontrada nas estruturas de suas peças.

Finalmente, cabe salientar que a tensão entre inovação e saudosismo se dá no âmago da obra de Ellis: os “novos ritmos”. Há um sarcasmo, característico da sua personalidade, no termo “novos ritmos”, pois, como ele destaca, os “novos ritmos” “são naturais para uma grande porção dos povos do mundo” (ELLIS, 1972, p. 6), isto é, não são efetivamente “novos”. Por este motivo esta dissertação manteve o termo entre parêntesis, como o próprio compositor sempre o utilizou.

REFERÊNCIAS

ALBANESE, Mário. *Entrevista com Mário Albanese*. São Paulo: Museu da Pessoa, 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Bww_pV1YnoU>. Acesso em: 13 jan. 2013.

_____. Treze de agosto, dia do Jequibau. *Jequibau, o ritmo brasileiro*. 2012a. Disponível em: <http://www.jequibau.com.br/000111102jequibau/index.php?option=com_content&view=article&id=215:treze-de-agosto-dia-do-jequibau&catid=19:documentos&Itemid=13>. Acesso em: 13 jan. 2013.

_____. Jequibau. *Jequibau, o ritmo brasileiro*. 2012b. Disponível em: <http://www.jequibau.com.br/000111102jequibau/index.php?option=com_content&view=article&id=214:jequibau&catid=19:documentos&Itemid=13>. Acesso em: 13 jan. 2013.

APEL, Willi. *Harvard dictionary of music*. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Tradução: Martin Thom, Barbara Tuckett e Raymond Boyd. New York: Cambridge University Press, 1991.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Cambridge: Da Capo Press, 1993.

BÉHAGUE, Gerard. Bossa nova. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>. Acesso em: 13 jan. 2013.

BERENDT, Joachim Ernst. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMBOUROPOULOS, Emílios. A general pitch interval representation: theory and applications. *Journal of New Music Research*, v. 25, n. 3, p. 231-251, 1996.

_____. Musical rhythm: a formal model for determining local boundaries, accents and metre in a musical surface. *Music, Gestalt and*

Computing - Studies in Systematic and Cognitive Musicology, Berlin, v. 1317, p. 277-293, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARTER, Jenny; BROWN, Martin; EAGLESTONE, Barry. A comparison of folk music analysis using Lerdahl & Jackendoff's GTTM and a group of human listeners. *SMPC (Society for Music Perception and Cognition)*, Las Vegas, p. 93-94, 2003.

CLAYTON, Martin. Meter and tal in North Indian music. Tradução: Georges Goormaghtigh. *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, Genebra, v. 10, p. 169-189, 1997.

_____. *Time in Indian music: rhythm, metre, and form in North Indian rãg performance*. New York: Oxford University Press, 2000.

CONNER, Ron. History of Ethnomusicology at the University of California. *UCLA, Department of Ethnomusicology*. Los Angeles, 5 dez. 2011. Disponível em: <http://www.ethnomusic.ucla.edu/index.php?option=com_content&view=article&id=1652:history-of-ethnomusicology-at-ucla&Itemid=226>. Acesso em: 7 jul. 2012.

COOLEY, Timothy J. Europe/Central and Southeastern Regions. In: TITON, Jeff Todd (Ed.). *Worlds of Music: an introduction to the music of world's peoples*. 5. ed. Belmont: Cengage Learning, 2009. p. 205-263.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

COSTA, Rogério; SCHAUB, Stéphan. Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXIII, 2013, Natal. *Anais...* Natal: UFRN, 2013. Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2322/54>>. Data de acesso: 26 Ago. 2013.

DIBBEN, Nicola. Musical Materials, Perception, and Listening. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Org.). *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. Florence: Routledge, 2003.

DICKOW, Robert; KERNFELD, Barry. Ellis, Don(ald Johnson). In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>. Acesso em: 03 abr. 2012.

ELECTRIC Heart – Don Ellis. Direção: VIZZUSI, John. História: John Killoch e Anthony J. Agostinelli. Apopka: Sights and Sounds Films / Sleepy Night Records, 2008. 1 DVD (220 min.).

ELLIS, Don. *Don Ellis 1977 (08) Niner Two*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bAhTPATVIIQ>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=OO1fRjPXco4>>. Gravado em 08/07/1977. Acessado em: 24/07/2012.

FEATHER, Leonard. *From Satchmo to Miles*. Cambridge: Da Capo Press, 1987.

FENLON, Sean P. *The exotic rhythms of Don Ellis*. Tese (Doutorado). The Institute of the John Hopkins University, Baltimore, 2002. Disponível em: <<http://www.donellismusic.com/>>. Acesso em: 03 jul. 2011.

FERREIRA PINTO, Márcio da Costa. *No Olho da Rua: bossa nova, samba-jazz e a paisagem musical carioca*. Dissertação (Mestrado). CEART, UDESC, Florianópolis, 2013.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. O (anti) método de rítmica de José Eduardo Gramani. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES E MUSICAIS, VIII, 2012, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UDESC, 2012. p. 104-112.

FIENBERG, Gary Andrew. *It doesn't have to be sanctified to swing: a musical biography of Don Ellis*. Tese (Doutorado). Dietrich School of Arts and Sciences, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 2004.

FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

GOLDSCHMIDTT, Kariann. Doing the bossa nova: the curious life of a social dance in 1960s North America. *Luso-Brazilian Review*, v. 48, n. 1, p. 61-78, 2011.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica viva: a consciência musical do ritmo*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2008.

GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles: history and analysis*. 11. ed. New Jersey: Pearson Education, 2011.

GUMBOSKI, Leandro. O influxo da música clássica indiana nas complexidades rítmicas do jazz de Don Ellis: considerações sobre uma pesquisa em andamento. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXII, 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: UFPB, 2012a. p. 2605-2611.

_____. Análise rítmica e métrica de músicas clássica indianas: algumas questões. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, II, 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012b. p. 1034-1043.

_____. Os “Novos Ritmos”, por Don Ellis: um estudo sob a perspectiva do conceito de dissonância métrica. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, III, 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2013a. p. 181-188.

_____. Interações entre *A Generative Theory of Tonal Music* e o conceito de dissonância métrica: para um novo modelo analítico. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MÚSICAIS, IX, 2013, Belém. *Anais...* Belém: UFPA, 2013b. p. 331-341.

_____. *Bulgarian Bulge*, de Don Ellis: um estudo analítico. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MÚSICAIS, IX, 2013, Belém. *Anais...* Belém: UFPA, 2013c. p. 428-439.

_____. Considerações sobre o pensamento estético de Don Ellis: inovação/tradição e o elemento indiano em *The Tihai. Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, Dez., p. 85-112, 2013d.

HALL, Stuart. The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time. In: THOMPSON, Kenneth (Ed.). *Media and cultural regulation*. London: Sage Publications / Open University, 1997. p. 207-238.

HALPERN, Paul. *What's science ever done for us?: what the Simpsons can teach us about physics, robots, life, and the universe*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2007.

HASTY, Christopher F. *Meter as rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.

_____. Just in time for more dichotomies: a Hasty response. *Music Theory Spectrum*, v. 21, n. 2, p. 275-293, 1999.

HOBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

IRLANDINI, Luigi Antonio. O uso de instrumentos tradicionais japoneses em *Yûgen*, de H. J. Koellreutter. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXII, 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: UFPB, 2012. p. 1641-1648.

KIDSON, Frank; ROOT, Deane L. Vamp. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>. Acesso em: 07 ago. 2013.

KOLINSKI, Mieczyslaw. Review: Studies in African Music by A. M. Jones. *The Musical Quarterly*, v. 46, n. 1, p. 105-110, Jan., 1960.

_____. A cross-cultural approach to metro-rhythmic patterns. *Ethnomusicology*, v. 17, n. 3, p. 494-506, Set., 1973.

KREBS, Harald. Some extensions of the concepts of metrical consonance and dissonance. *Journal of Music Theory*, v. 31, n. 1, p. 99-120, 1987.

_____. *Fantasy Pieces: metrical dissonance in the music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press, 1999.

LAVEZZOLI, Peter. *The Dawn of Indian Music in the West: Bhairavi*. New York: Continuum International Publishing Group, 2007.

LERDAHL, Fred. Cognitive constraints on compositional systems. *Contemporary Music Review*, v. 6, part. 2, p. 97-121, 1992.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 1983.

LEVIEV, Milcho. An approach to odd time signatures for keyboard and guitar players. In: ELLIS, Don. *The new rhythm book*. North Hollywood: Ellis Music Enterprises, 1972a. p. 50-65.

_____. Odd meters in bulgarian folk music. In: ELLIS, Don. *The new rhythm book*. North Hollywood: Ellis Music Enterprises, 1972b. p. 88-92.

LEVY, Claire. Diversifying the groove: Bulgarian folk music meets the jazz idiom. *Journal of interdisciplinary music studies*, v. 1, n. 2, p. 25-42, 2007.

LONDON, Justin. Hasty's dichotomy. *Music Theory Spectrum*, v. 21, n. 2, p. 260-274, 1999.

_____. *Temporal complexity in modern and post-modern music: a critique from cognitive aesthetics*. Belgium: International Orpheus Academy for Music & Theory, 2007. Disponível em: <<http://people.carleton.edu/~jlondon/>>. Acesso em 15 nov. 2012.

_____. *Hearing in Time: psychological aspects of musical meter*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2012.

MENEZES, Flo. Atualidade estética da música eletroacústica. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

MEYER, Leonard. *Emotion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

MILLER, George A.; HEISE, George A. The trill threshold. *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 22, p. 637-638, 1950.

NETTL, Bruno. Inspiration and perspiration: the creative process. In: _____. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. University of Illinois, 2005. p. 27-41.

ORDOÑANA, Jose A; LAUCIRICA, Ana. Lerdahl and Jackendoff's grouping rules in the performance of a Hindemith sonata. *The Spanish Journal of Psychology*, v. 13, n. 1, p. 101-111, 2010.

ORTON, Ken. *In search of Don Ellis: forgotten genius*. v. 1. Alpharetta: Unibook, 2010a.

_____. *In search of Don Ellis: forgotten genius*. v. 2. Alpharetta: Unibook, 2010b.

_____. *In search of Don Ellis: forgotten genius*. v. 3. Alpharetta: Unibook, 2010c.

PINTO, Marco Túlio de Paula. *A confluência de elementos de música clássica e jazz em composições de Victor Assis Brasil: propostas interpretativas*. Tese (Doutorado). CLA, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

PERKINS, Wayne L. *Don Ellis' use of "new rhythms" in his compositions: The Great Divide (1969), Final Analysis (1969) and Strawberry Soup (1971)*. Tese (Doutorado). The Herb Alpert School of Music, UCLA, Los Angeles, 2000.

PORTER, James. In Memoriam – Boris Kremenliev. *UCLA, Department of Ethnomusicology*. Los Angeles, 1988. Disponível em: <http://www.ethnomusic.ucla.edu/index.php?option=com_content&view=article&id=1005:kremenliev&catid=93&Itemid=226>. Acesso em: 7 jul. 2012.

POWERS, Harold S; WIDDESS, Richard; *et al.* India. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>. Acesso em: 07 abr. 2012.

RICE, Timothy. *Music in Bulgaria: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, 2003.

ROBINSON, J. Bradford. Free jazz. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>. Acesso em: 13 jan. 2013.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Da UFRJ / Zahar, 2008.

SCALA, Nick Di. *Dissertation – Don Ellis* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <leandro.gumboski@gmail.com> em 09 jan. 2014.

SCHULLER, Gunther. *Musings: the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Oxford University Press, 1986.

SLOBIN, Mark. Bosnia and Central/Southeastern Europe: music and musicians in transition. In: TITON, Jeff Todd (Ed.). *Worlds of Music: an introduction to the music of world's peoples*. 4. ed. Belmont: Thomson Learning, 2002. p. 211-241.

SLOBODA, John A. *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Tradução: Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

SORRELL, Neil; NARAYAN, Ram. *Indian music in performance: a practical introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1980.

SPRINGER, Sally P.; DEUTSCH, Georg. *Cérebro esquerdo, cérebro direito*. Tradução: Thomaz Yoshiura. São Paulo: Summus, 1998.

STEWART, Rebecca Marie. *The Tabla in Perspective*. Tese (Doutorado). The Herb Alpert School of Music, UCLA, Los Angeles, 1974.

STOYAN, Petrov; MANOLOVA, Magdalena; BUCHANAN, Donna A. Bulgaria. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>. Acesso em: 13 dez. 2012.

STRAIT, Thomas John. *The rhythmic innovations of Don Ellis: an examination of their origins as found in his early works*. Tese (Doutorado). College of Music, University of Colorado, Greeley, 2000.

STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music: in the form of six lessons*. Tradução: Arthur Knodel e Ingolf Dahl. Cambridge: Harvard University Press, 1947.

STUESSY, Clarence Joseph. *The confluence of jazz and classical music from 1950 to 1970*. Tese (Doutorado). Eastman School of Music, University of Rochester, New York, 1977.

TEMPERLEY, David. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 2001.

THURMOND, James Morgan. *Note Grouping: a method for achieving expression and style in musical performance*. Galesville: Meredith Music Publications, 1991.

TRALDI, Cesar Adriano. O processo de *phase-shifting* criado por Steve Reich em obra para percussão e eletrônicos em tempo real. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, VIII, 2012, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UDESC, 2012. p. 409-413.

YESTON, Maury. *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

Textos de autoria de Don Ellis

ELLIS, Don. *The element of "corn" in jazz improvisation*. New York, 1960. Artigo não publicado.

_____. Rock: the rhythmic revolution. *Down Beat*, v. 36, n. 25, p. 32-33, Nov. 1969.

_____. *The new rhythm book*. North Hollywood: Ellis Music Enterprises, 1972.

_____. *Quarter Tones: a text with musical examples, exercises and etudes*. New York: Harold Branch Publishing, 1975.

_____. The next thing in “new thing” drumming. In: ORTON, Ken. *In Search of Don Ellis: forgotten genius*. v. 2. Alpharetta: Unibook, 2010a. p. 333-335.

_____. What is art?. In: ORTON, Ken. *In Search of Don Ellis: forgotten genius*. v. 2. Alpharetta: Unibook, 2010b. p. 336-338.

_____. Let’s put swing back into the new thing – but with a difference!!!!. In: ORTON, Ken. *In Search of Don Ellis: forgotten genius*. v. 2. Alpharetta: Unibook, 2010c. p. 338-340.

_____. Henry (Red) Allen is the most avant-garde trumpet player in New York city. In: ORTON, Ken. *In Shearch of Don Ellis: forgotten genius*. v. 2. Alpharetta: Unibook, 2010d. p. 341-342.

_____. The avant-garde is *not* avant-garde!. In: ORTON, Ken. *In Search of Don Ellis: forgotten genius*. v. 2. Alpharetta: Unibook, 2010e. p. 342-344.

ELLIS, Don; RAO, Hari Har. An introduction to Indian music for the jazz musician. *Jazz Magazine*, v. 4, p. 20-23, Abr. 1965.

Partituras

ELLIS, Don. *The Tihai*. North Hollywood: Ellis Music Enterprises, 1967a. 1 Partitura manuscrita.

_____. *Concerto for Trumpet*. North Hollywood: Ellis Music Enterprises, 1967b. 19 partes.

_____. *Final Analysis*. North Hollywood: Ellis Music Enterprises, 1969a. 22 partes.

_____. *Bulgarian Bulge*. Greeley, Co: University of Northern Colorado Jazz Press, 1969b?. 32 partes.

_____. *Niner Two*. North Hollywood: Ellis Music Enterprises, 1976. 1 Partitura manuscrita.

_____. *Open Wide*. Oskaloosa: Barnhouse/Objective Music, 1984. 1 Partitura.

_____. *Strawberry Soup*. Edição de Nick Di Scala. Greeley, Co: University of Northern Colorado Jazz Press, 1999. 1 Partitura e 19 partes.

_____. *Indian Lady*. In: *The Real Book*. 6. ed. Milwaukee: Hal Leonard, 2004.

Discografia

ELLIS, Don. *Out of Nowhere*. London: Candid Records, 1988.

_____. *New Ideas*. San Francisco: New Jazz Records Fantasy Inc., 1990.

_____. *Electric Bath*. New York: Sony Music Entertainment, 1998a.

_____. *'Live' at Monterey*. Los Angeles: Capitol Records, 1998b.

_____. *Live in 3 ¾/4 Time*. Los Angeles: Capitol Records, 2000.

_____. *Shock Treatment*. New York: Sony Music Entertainment, 2001.

_____. *Live at Montreux*. New York: Koch Jazz, 2002.

_____. *At Fillmore*. Guilderland: Wounded Bird Records, 2005a.

_____. *Essence*. London: EMI Music Special Markets, 2005b.

_____. *Tears of Joy*. Guilderland: Wounded Bird Records, 2005c.

_____. *Connection*. Guilderland: Wounded Bird Records, 2005d.

_____. ...*How Time Passes*.... London: Candid Records, 2006a.

_____. *Pieces of Eight*. Guilderland: Wounded Bird Records, 2006b.

_____. *The New Don Ellis Band Goes Underground*. Guilderland: Wounded Bird Records, 2006c.

_____. *Music From Other Galaxies and Planets*. Guilderland: Wounded Bird Records, 2006d.

_____. *Autumn*. Guilderland: Wounded Bird Records, 2007.

_____. *Soaring*. New York: Universal Music Classics, 2008.

_____. *Haiku*. Freiburg: Promising Music, 2010a.

_____. *Live in India*. Apopka: Sleepy Night Records, 2010b.

Apêndice A: Glossário

Bol: Sílabas cantadas associadas aos sons dos principais instrumentos de percussão indianos, a saber, *tablā* e *pakhawāj* na música *hindustani*, e *mridangam* na música *carñática*.

Camada métrica: Vide estrato métrico.

Carñática: Música do sul do subcontinente indiano.

Dissonância métrica composta: Dissonância métrica formada por, ao menos, três estratos métricos desalinhados.

Dissonância métrica direta: Dissonância métrica formada por estratos métricos desalinhados que emergem de fenômenos sonoros simultâneos, i.e., os estratos estão sobrepostos, e não apenas justapostos.

Dissonância métrica indireta: Dissonância métrica formada por estratos métricos desalinhados que emergem de fenômenos sonoros não simultâneos, mas consecutivos, existindo apenas na mente do ouvinte. Os estratos estão justapostos, e não sobrepostos.

Dissonância métrica mais acirrada por deslocamento: Tipo de dissonância métrica por deslocamento formada por uma grande quantidade de tempos/pulsos desalinhados.

Dissonância métrica menos acirrada por deslocamento: Tipo de dissonância métrica por deslocamento formada por uma pequena quantidade de tempos/pulsos desalinhados.

Dissonância métrica: Estrutura métrica composta por estratos métricos desalinhados.

Dissonância métrica por agrupamento: Dissonância métrica formada por estratos métricos que não são múltiplos ou fatores um do outro.

Dissonância métrica por agrupamento e deslocamento: Dissonância métrica formada por estratos métricos que não são múltiplos, mas que apresenta, também, um deslocamento temporal entre os estratos desalinhados, i.e., o desalinhamento é ocasionado pela disposição dos

tempos nos estratos e também pela defasagem temporal de um estrato em relação ao outro.

Dissonância métrica por deslocamento: Dissonância métrica formada por estratos métricos que são idênticos, mas um está deslocado temporalmente em relação ao outro o suficiente para desalinhá-los.

Dissonância métrica por múltiplo exato: Dissonância métrica formada por estratos métricos assimétricos em relação de multiplicidade.

Dissonância métrica simples: Dissonância métrica formada por apenas dois estratos métricos desalinados.

Dissonância métrica subliminar: Dissonância métrica formada por características sonoras que evidenciam ao menos um determinado estrato métrico, enquanto a notação métrica implica outro estrato desalinado com aquele primeiro.

Dissonância métrica superficial: Dissonância métrica formada por estratos desalinados explicitamente expostos; ambos emergem claramente das superfícies melódicas.

Estratos métricos congruentes: Os estratos que estão num mesmo nível métrico e apresentam a mesma periodicidade.

Estrato métrico: Cada uma das camadas de tempos de uma estrutura métrica. O estrato métrico é identificado pela disposição dos tempos.

Estratos métricos não congruentes: Os estratos métricos que não estão num mesmo nível métrico e/ou não apresentam a mesma periodicidade.

Estrato métrico primário: O estrato métrico mais proeminente dos estratos conflitantes de uma dissonância métrica.

Estrato métrico secundário: Todo estrato métrico que é percebido de maneira subjugada ao estrato primário numa estrutura métrica dissonante, i.e., qualquer outro estrato métrico, que não o primário, dos estratos desalinados de uma dissonância métrica.

Hemiola: Dissonância por agrupamento formada pelo conflito entre dois estratos métricos, um com periodicidade de dois tempos e outro com periodicidade de três tempos. Logo, sua periodicidade resultante é de seis tempos. Mais raramente pode se referir também ao conflito entre estratos com periodicidades de três e quatro tempos, com periodicidade resultante de doze tempos.

Hindustani: Música do norte do subcontinente indiano.

IOIs: Do inglês *InterOnset Interval*. São os intervalos de tempo entre os pontos de ataque dos eventos que ocorrem num determinado nível.

Mātrā: Um pulso/tempo do *tāla*.

Metro ambíguo: Estrutura da qual se podem deduzir, em função da existência de informações contrastantes, ao menos dois metros diferentes. Um metro ambíguo é identificado pelo excesso de regras de preferência que podem ser observadas no respectivo trecho musical, de modo que uma regra acaba anulando ou diminuindo o efeito de outra. As regras que apresentam maior efeito – anulando outras regras localizadas em instantes adjacentes – podem, normalmente, ser deduzidas pelo contexto, embora tal processo varie de ouvinte para ouvinte.

Metro assimétrico: Estrutura métrica em que ao menos um estrato está assimetricamente subdividido em grupos com dois e três tempos.

Metro vago: Estrutura que apresenta muito pouca informação para o ouvinte inferir o metro, como uma simples série de estímulos sonoros idênticos. Neste caso, o próprio ouvinte atribui, para si, a estrutura métrica que julgar mais coerente, havendo, contudo, uma grande tendência de atribuir uma estrutura com relações binárias entre os níveis.

Nível métrico: Cada uma das partes hierárquicas de uma estrutura métrica estratificada. Os níveis mais baixos apresentam fluxo mais rápido de movimento, enquanto os níveis mais altos apresentam fluxo mais lento de movimento.

Nível N: O menor nível, o mais rápido/baixo, de uma estrutura métrica. Os IOIs entre os tempos neste nível não podem estar abaixo de, aproximadamente, 100 ms.

Periodicidade: Diz respeito à recorrência e ao tamanho/duração de cada camada métrica.

Periodicidade resultante: Produto das periodicidades das camadas métricas conflitantes de uma dissonância métrica por agrupamento.

Sam: O primeiro *mātrā* do *tāla*.

Suingue: Balanço. Flexibilidade com que um trecho musical de estrutura métrica aparentemente rígida é executado/percebido. [confrontar com *swing*].

Swing: ¹ Nome dado à *mainstream* do jazz entre as décadas de 1920 e 1940. ² Subdivisão do tempo em duas partes não iguais, com a primeira mais longa do que a segunda, a fim de gerar o chamado *shuffle* (♩ ≈ ♪ ♪).

Tactus: O nível de uma estrutura métrica que é proeminente para o ouvinte. Todo metro deve ter um, e somente um, nível de *tactus*. Os IOIs neste nível devem estar entre, aproximadamente, 400 ms e 1200 ms.

Tāla: Ciclo de tempo, análogo ao metro da música ocidental.

Ṭhekā: A articulação básica com *bol*-s de um *tāla*.

Apêndice B: Catálogo das Regras de Preferência (RPA e RPM)

Preferência a agrupamentos (RPA)

RPA 1 O menor agrupamento, o menos preferível.

RPA 2 (Proximidade) Limite entre agrupamentos através de:

- a) pausa
- b) (grande distância entre) pontos de ataque

RPA 3 (Mudança) Limite entre agrupamentos através da mudança de:

- a) registro
- b) dinâmica
- c) articulação
- d) duração

Limites em níveis maiores de agrupamento:

RPA 4 (Intensificação)

RPA 5 (Simetria)

RPA 6 (Paralelismo)

Preferência a metros (RPM)

RPM 1 (Duração) Um tempo relativamente forte ocorre no início de:

- a) um evento de altura relativamente longo
- b) uma duração relativamente longa de uma dinâmica
- c) um padrão relativamente longo de articulação

RPM 2 (Harmonia) Tempos fortes alinhados com mudanças na harmonia

RPM 3 (Ênfase) Tempos fortes alinhados com o início de eventos enfatizados (fenomenalmente acentuados)

RPM 4 (Agrupamento) Tempos fortes perto do início dos grupos

RPM 5 (Tendência binária) Relações binárias ao invés de ternárias entre os níveis

RPM 6 (Regularidade) Os tempos, em todos os níveis, são, o máximo possível, igualmente espaçados

RPM 7 (Paralelismo) Estruturas métricas paralelas para segmentos paralelos

RPM 8 D/E (Estereofonia) Estratos métricos desalinhados que emergem de lados opostos de uma estereofonia

Apêndice C: Partituras

The Tihai

Intro 5 Flutes Ellis Solo (Vamp)

5 Woodwinds

4 Trumpets

2 Ten. Trb.
1 Bass Trb.

Piano

3 Bases

Vibes.

Clarinet

Wd.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

9

1
2 Sax. Sop./3 Clar.

Wd.

Tpt.

Trb.

Piano

Pno.

Bs.

Wd.

Tpt.

Trb.

Pno.

Bs.

Wd.

Tpt.

Trb.

Pno.

Bs.

W d. 
 T pt 
 Trb. 
 Pno. 
 Bs. 

W d. 
 T pt 
 Trb. 
 Pno. 
 Bs. 

W d. 
 T pt 
 Trb. 
 Pno. 
 Bs. 

30

Wd. - - -

Tpt. - - -

Trb. 

Pno. 

Bs. 

31

Wd. - - - 

Tpt. 

Trb. 

Pno. 

Bs. 

32

Wd.  

Tpt. 

Trb. 

Pno. 

Bs. 

40 Sax. Sop. Solo

Wd.

Tpt.

Trb.

Pno.

Bs.

43 2 Clar./1 Sax. Sop.

Wd.

Tpt.

Trb.

Pno.

Bs.

47 1 Sax. A./2 Ten./1 Bari.

Wd.

Tpt.

Trb.

Pno.

Bs.

50

Wd.

Tpt.

Trb.

Pno.

Bs.

End solo

Piano Solo

Wd.

Tpt.

Trb.

Pno.

Bs.

End solo

Trans. I

Sax. Sop./A./Ten./2 Clar.

Wd.

Tpt.

Trb.

Pno.

Bs.

50

Wd.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

60

Wd.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

65

Wd.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

65 Ellis Solo

Wd.
Tpt.
Trb.
Pno.
Bs.

69 Sax. 2 A./2 Ten./1 Bari.

Wd.
Tpt.
Trb.
Pno.
Bs.

73

Wd.
Tpt.
Trb.
Pno.
Bs.

70

W d.

T pt

Trb.

Pno.

Bs.

80

W d.

T pt

Trb.

Pno.

Bs.

84

W d.

T pt

Trb.

Pno.

Bs.

Wd.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

Wd.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

Wd.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

End Solo

Trans. II

T K T K T, T K T K T, T K

T K T K T, T K T K T, T K

T K T K T, T K T K T, T K

Vibes.

100

Wd. T K T K T T K T K T, T K T K T, T K T K T K T T K

Tpt. T K T K T T K T K T, T K T K T, T K T K T K T T K

Trb. T K T K T T K T K T, T K T K T, T K T K T K T T K

Pno.

Bs.

102

Wd. T K T, T K T K T, T K T K T K T II

Tpt. T K T, T K T K T, T K T K T K T

Trb. T K T, T K T K T, T K T K T K T

Pno. Piano

Bs.

106

Wd.

Tpt.

Trb.

Pno.

Bs.

109

Wd.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

111

Wd.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

113

Wd.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

115

Wd.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

117

Wd.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

119

Wd.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

Perc. Solo

124 End solo

Wd.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

127 Ellis Solo (Vamp)

Wd.

Tpt

Trb.

Vibes.

Pno.

Bs.

131 Coda 1 Sax. Ten./1 Bari./1 Clar.

Wd.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

130

W d.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

1 Fl./2 Clar./1 Picc./1 Sax. Ten.

131

W d.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

132

W d.

Tpt

Trb.

Pno.

Bs.

Musical score for measures 127-136. The score is for a woodwind and brass ensemble. The instruments are: Wd. (Woodwind), Tpt. (Trumpet), Trb. (Trumpet/Bass), Pno. (Piano), and Bs. (Bass). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The woodwind part has a melodic line with a final note in measure 136. The brass parts provide harmonic support with triplets and accents. The piano part has a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The bass part has a simple rhythmic pattern with triplets and accents.

Musical score for measures 137-146. The score is for a woodwind and brass ensemble. The instruments are: Wd. (Woodwind), Tpt. (Trumpet), Trb. (Trumpet/Bass), Pno. (Piano), and Bs. (Bass). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The woodwind part has a melodic line with a final note in measure 146. The brass parts are mostly silent. The piano part is mostly silent. The bass part is mostly silent.

2 Sax. A./2 Ten./1 Bari.

Musical score for measures 147-156. The score is for a woodwind and brass ensemble. The instruments are: Wd. (Woodwind), Tpt. (Trumpet), Trb. (Trumpet/Bass), Pno. (Piano), and Bs. (Bass). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The woodwind part has a melodic line with a final note in measure 156. The brass parts provide harmonic support with triplets and accents. The piano part has a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The bass part has a simple rhythmic pattern with triplets and accents.

Niner Two

Intro

Ct. baixo elétrico

Percussões

3

El. B.

Perc.

5

El. B.

Perc.

7 **I**

El. B.

Perc.

9

El. B.

Perc.

11

El. B.

Perc.

13

El. B.

Perc.

14

El. B.

Perc.

15

El. B.

Perc.

17

El. B.

Perc.

18

El. B.

Perc.

19

C1

El. B.

Perc.

20

El. B.

Perc.

21

C 2

El. B.

Perc.

22

I

El. B.

Perc.

24

El. B.

Perc.

C1

26

El. B.

Perc.

II

27

El. B.

Perc.

Solo Vla.

29

El. B.

Perc.

32

El. B.

Perc.

Musical score for measures 34-35. The score is in 2/4 time and features three staves: Grand Staff (Treble and Bass clefs), El. B. (Electric Bass), and Perc. (Percussion). The Grand Staff has a whole rest in the treble and a bass line of chords. El. B. has a bass line of eighth notes. Perc. has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them.

Musical score for measures 36-37. The score is in 2/4 time and features three staves: Grand Staff (Treble and Bass clefs), El. B. (Electric Bass), and Perc. (Percussion). The Grand Staff has a bass line of chords. El. B. has a bass line of eighth notes. Perc. has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them.

Musical score for measures 38-39. The score is in 2/4 time and features three staves: Grand Staff (Treble and Bass clefs), El. B. (Electric Bass), and Perc. (Percussion). The Grand Staff has a melodic line in the treble and a bass line of chords. El. B. has a bass line of eighth notes. Perc. has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them.

Musical score for measures 40-41. The score is in 2/4 time and features three staves: Grand Staff (Treble and Bass clefs), El. B. (Electric Bass), and Perc. (Percussion). The Grand Staff has a melodic line in the treble and a bass line of chords. El. B. has a bass line of eighth notes. Perc. has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them.

41

El. B.

Perc.

43

El. B.

Perc.

45

El. B.

Perc.

46

Solo Sax. Alto

El. B.

Perc.

48

El. B.

Perc.

50

El. B.

Perc.

51

C1

El. B.

Perc.

52

C2

El. B.

Perc.

53

El. B.

Perc.

Solo Ellis

54

El. B.

Perc.

55

El. B.

Perc.

57

El. B.

Perc.

59 **Transição**

Fl.

Ob.

Musical score for measures 59-60. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts are silent, indicated by a whole rest. The Piano accompaniment features a steady eighth-note chordal pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

60

Fl.

Ob.

Musical score for measures 61-62. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts are silent, indicated by a whole rest. The Piano accompaniment continues with the eighth-note chordal pattern, ending with a final chord.

61

Fl.

Ob.

Musical score for measures 63-64. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts are silent, indicated by a whole rest. The Piano accompaniment continues with the eighth-note chordal pattern.

62

Fl.

Ob.

Musical score for measures 65-66. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts are silent, indicated by a whole rest. The Piano accompaniment continues with the eighth-note chordal pattern.

63

Fl.

Ob.

Pno.

64

Fl.

Ob.

Pno.

65

Fl.

Ob.

Pno.

66

Fl.

Ob.

Pno.

C1

67
68

El. B.

Perc.

Solo Sax. Ten.

69
70

El. B.

Perc.

71
72

El. B.

Perc.

Solo Tbn.

73
74

El. B.

Perc.

75

El. B.

Perc.

76

El. B.

Perc.

79

El. B.

Perc.

81

El. B.

Perc.

83

El. B.

Perc.

84

C2

Solo Piano

El. B.

Perc.

86

El. B.

Perc.

88

El. B.

Perc.

90

El. B.

Perc.

92

El. B.

Perc.

93

El. B.

Perc.

94

El. B.

Perc.

96

El. B.

Perc.

98

El. B.

Perc.

99

El. B.

Perc.

100

El. B.

Perc.

102

El. B.

Perc.

Solo Perc.

104

El. B.

Perc.

III

106

El. B.

Perc.

108

El. B.

Perc.

116

El. B.

Perc.

117

El. B.

Perc.

112

120

El. B.

Perc.

122

El. B.

Perc.

124

El. B.

Perc.

126

El. B.

Perc.

131

El. B.

Perc.

Coda

133

El. B.

Perc.

135

El. B.

Perc.