

## Considerações sobre o pensamento estético de Don Ellis: inovação/tradição e o elemento indiano em *The Tihai*

Leandro Gumboski (UDESC)

**Resumo:** Ao intitular uma peça que integra o álbum *Shock Treatment*, lançado em 1968, como *The Tihai*, o compositor, trompetista e *band leader* norte-americano Don Ellis fez referência direta à música clássica indiana, mais precisamente a uma estrutura desta – *tihai*. A busca de um elemento pré-existente para inovar sua própria linguagem, bem como o jazz de maneira geral, apresenta forte coerência com a dialética inovação/tradição, frequentemente apontada na concepção ellisiana. À luz dos escritos e depoimentos de Ellis, este artigo investiga o seu pensamento estético, com atenção ao contexto musical ao qual ele pertenceu: o jazz. Posteriormente, analisa-se o *tihai* indiano em *The Tihai*, que abriu caminho para aquilo que o compositor chamava de “novos ritmos” (ELLIS, 1972), i.e., complexidades rítmicas que se tornaram características de sua linguagem musical. Conclui-se que a partir de tal composição Ellis concretizou seus ideais estéticos.

**Palavras-chave:** Don Ellis. *Tihai*. Inovação/tradição. Jazz. Novos ritmos.

**Title:** Considerations about aesthetic thought of Don Ellis: innovation/tradition and Indian element in *The Tihai*

**Abstract:** North-American composer, trumpeter, and band leader Don Ellis made a direct reference to Indian classical music and, specifically, to a rhythmic structure called *tihai*, when he gave to his big band composition the title *The Tihai*. The piece appears in the album *Shock Treatment* released in 1968. The search of a pre-existing element to innovate his own language, as well as jazz in general, shows strong consistency with the innovation/tradition dialectic, frequently pointed out in Ellis' work. In the light of his writings and statements, this paper examines Ellis' aesthetic thought paying attention to the musical context to which he belonged: jazz. It also analyzes the Indian *tihai* in *The Tihai*, which opened the way to what the composer called “the new rhythms” (ELLIS, 1972), i.e., rhythmic complexities that became characteristic of his musical language. It is concluded that Ellis' aesthetic ideals were materialized from this composition on.

**Keywords:** Don Ellis. *Tihai*. Innovation/tradition. Jazz. New rhythms.

Alguns estudos (STRAIT, 2000. PERKINS, 2000. FENLON, 2002. FIENBERG, 2004. DICKOW; KERNFELD, 2012) têm indicado a forte presença de antagonismos no discurso e na música do trompetista, compositor e *band leader* norte-americano Don Ellis (1934-1978). Como bem observa Fienberg (2004: 9, tradução nossa), “estudar Ellis é simultaneamente estudar, comparativamente, contrastes musicais: clássico e jazz, tradicional e vanguarda, planejado e extemporâneo, artístico e comercial”<sup>1</sup>. Conquanto Ellis tenha composto para a formação instrumental conhecida como *jazz combo*<sup>2</sup>, dedicou a maior parte da sua carreira às chamadas *big bands*, numa época – anos 1960 e 1970 – em que, por diversos motivos, a inviabilidade de se manter uma *jazz orchestra* determinou o predomínio das pequenas formações instrumentais (GRIDLEY, 2011).

A peça *The Tihai* integra o quarto álbum (ELLIS, 2001 [1968]) lançado pela *Ellis Orchestra* desde sua estreia oficial no *Monterey Jazz Festival* em 1966. Tal disco é de grande relevância na carreira de Ellis, pois, conforme Fenlon (2002: 37, tradução nossa), “as sobreposições rítmicas que aparecem primeiro em *Shock Treatment* [o álbum em questão] se tornaram, por fim, um componente maior no vocabulário rítmico de Ellis”<sup>3</sup>.

Este artigo procura demonstrar que o contato do compositor com a música clássica indiana está inserido no seu projeto estético. O impulso aparentemente saudosista, ao utilizar um elemento de uma tradição pré-estabelecida – música clássica indiana –, transforma-se em ímpeto renovador juntamente com a recorrência de elementos do passado do próprio jazz, confirmando sua singular posição como músico branco jazzista, que via a tradição do jazz precisamente na era do *Swing* – os anos 1930. A breve análise musical desenvolvida neste estudo, que não pretende ser exaustiva, objetiva mostrar o elemento indiano em *The Tihai*, assinalando que o *tihai* indiano serviu como ponto de partida para a concretização da concepção estética de Ellis, onde a dimensão metro-rítmica da música assume a função de inovar o jazz.

---

<sup>1</sup> “The study of Ellis is simultaneously a comparative study of musical contrasts: classical and jazz, traditional and avant-garde, planned and extemporaneous, art and commerce” (FIENBERG, 2004: 9).

<sup>2</sup> Grupos pequenos, como quartetos e quintetos, normalmente formados por bateria, contrabaixo, piano e algum instrumento melódico, como trompete ou saxofone.

<sup>3</sup> “Rhythmic superimpositions that first appear in *Shock Treatment* ultimately became a major component in Ellis’s rhythmic vocabulary” (FENLON, 2002: 37).

## Don Ellis e o jazz

Em uma entrevista concedida ao crítico de jazz Leonard Feather (1967 apud ORTON, 2010a: 222, tradução nossa), publicada no periódico *Melody Maker* em abril de 1967, Ellis assegurou:

Nós estamos vivendo um dos períodos musicais mais efervescentes em nossa história. Um inteiro mundo sonoro está se abrindo. Nós precisamos organizar nossos materiais no mais alto nível de que somos capazes. Eu estou prevendo um futuro brilhante, verdadeiramente glorioso, para o artista que está genuinamente envolvido com a música de hoje<sup>4</sup>.

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 (1986) nos anos que encerraram a década de 1950. “Este movimento”, afirma Schuller (1986: 117, tradução nossa), estava, na década de 1960, “ainda no seu começo”<sup>5</sup>. O termo *Third Stream*, que, em suma, inicialmente designava a fusão entre a música erudita europeia e o jazz, foi revisto por Schuller (1986: 119, grifo do original e tradução nossa) 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”<sup>6</sup>.

Esta revisão da ideia de *Third Stream* integra, em grande medida, a concepção composicional de Ellis em toda a sua carreira. O compositor, sendo um seguidor da *Third Stream*, compreendia a música erudita e o jazz como formas de arte, em oposição à música popular, esta sinônimo de música de entretenimento. Stuessy (1977) também nota que a

---

<sup>4</sup> “We are living in one of the most exciting musical periods in our history. The whole world of sound is opening up. We have to organize our materials to the highest level of which we are capable. I foresee a bright, a truly glorious future for the artist who is genuinely involved in the music of today” (FEATHER, 1967 apud ORTON, 2010a: 222).

<sup>5</sup> “This movement [...] in its beginnings” (SCHULLER, 1986: 117).

<sup>6</sup> “Third Stream [...] is a way of making music which holds that *all music are created equal*, coexisting in a beautiful brotherhood/sisterhood of musics that complement and fructify each other” (SCHULLER, 1986: 119).

presença de elementos oriundos da tradição erudita na obra de Ellis não obscurece sua matriz jazz. De fato, seu trabalho é nitidamente dedicado a esta prática musical.

Até 1962, os álbuns gravados por Ellis com composições de sua autoria foram todos destinados à formação conhecida como jazz *combo*. Após um lapso de tempo com estudos de pós-graduação no departamento de Etnomusicologia da UCLA (*University of California, Los Angeles*), o compositor passou a dedicar sua produção às diferentes formações de sua *big band*.<sup>7</sup> É nesta época que Ellis começou efetivamente a “organizar os seus materiais”, buscando outras fontes além do próprio jazz e da música erudita de vanguarda (FIENBERG, 2004).

Ellis, então, trilhou um caminho contrário ao de outros músicos de jazz a ele contemporâneos. Sua escrita para *big band* demonstra uma preocupação em enfatizar o *suingue*<sup>8</sup>, 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 por novos meios de expressão no jazz, e essa é a principal razão*<sup>9</sup> (ELLIS, 2010b [1964]: 339, grifo do original e tradução nossa).

Se o que caracteriza o chamado *Free jazz* são os procedimentos encontrados, por exemplo, no álbum homônimo de Ornette Coleman lançado no ano de 1960, Ellis certamente não era um músico deste movimento. Com efeito, ele se considerava um

---

<sup>7</sup> Embora a maioria absoluta de seus trabalhos a partir de então seja para *big bands*, neste 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 (ORTON, 2010a: 241).

<sup>8</sup> Neste artigo, quando não se trata do período homônimo da história do jazz, traduz-se o termo *swing* como *suingue*, incluindo neologismos como “*suingar*”. Sua definição é também utilizada de maneira ampla, como Ellis a concebia, não apenas se referindo à subdivisão ternária do tempo, mas à ideia de movimento rítmico.

<sup>9</sup> “... hearing a swinging jazz band is one of the most powerful, pleasurable sensations that music can afford a human being. *And this is the main reason it should not be abandoned in the search for new means of expression in jazz*” (ELLIS, 2010b [1964]: 339).

compositor de jazz de vanguarda, ou da *New thing*<sup>10</sup>, 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 rítmico? 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 *suíngue*<sup>11</sup> (ELLIS, 2010b [1964]: 338, tradução nossa).

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). A concepção ellisiana, portanto, é apenas mais um estilo, mais uma maneira de se fazer jazz, entre muitos estilos individuais que emergiram na história deste gênero musical. Para tanto, Ellis, diferentemente de muitos compositores no contexto das “músicas de tradição popular” (FISCHERMAN, 2004), procurou formular um embasamento filosófico para suas composições. Esse conjunto de princípios estéticos servira como um julgamento de valor, de forma a criticar o *Free jazz* e, em contrapartida, valorizar sua própria música.

---

<sup>10</sup> 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. 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.

<sup>11</sup> “... listen to some of the latest jazz avant-garde – the free-form type, with no discernable pulse – do you feel rhythmic excitement? If you are honest, you will have to answer no. Now there may be excitement, perhaps more than in a lot of rhythmic jazz, but the excitement comes from other directions. And I do not mean to invalidate some of these other directions, because I, too, find them exciting, and have used them, but the problem lies in the fact that some jazzmen are fooling themselves. Playing freely, without a beat, can produce interesting and extremely complex ‘rhythms’, but it can never produce what jazzman calls *swing*” (ELLIS, 2010b [1964]: 338).

## O paradigma ellisiano

Em um texto não publicado datado de janeiro de 1963, intitulado “What is art?”, Ellis (2010a [1963]: 338, tradução nossa) define arte como “uma expressão intensificada de algum aspecto da experiência do homem no cosmos”<sup>12</sup>. Primeiramente, a palavra “expressão” é reveladora de que sua posição não é completamente formalista, como aparentemente sugerem Perkins (2000) e Strait (2000).

No mesmo texto, o compositor alerta: “observe também que há ao menos dois aspectos para 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”<sup>13</sup> (ELLIS, 2010a [1963]: 336, tradução nossa). Ellis sempre creditou grande importância ao ouvinte, entendendo que uma obra de arte só está completa quando for apreciada. “Algo só é algo para uma certa consciência, ou seja, uma obra é tal obra por causa de tal percepção, e uma percepção é tal percepção por causa de tal obra” (CAZNOK, 2008: 128). Sobre tal reciprocidade entre arte e apreciador, Ellis (2010a [1963]: 337, tradução nossa) explica melhor seu entendimento:

Uma criação artística pode ser abstraída de qualquer coisa que nos rodeia. A arte está conosco continuamente. [...] Toda ação humana [...] e qualquer coisa que vier para o campo da percepção de um ser humano pode ser arte, se visualizada como tal pelo observador. Claro, muito do que nos rodeia é demasiadamente comum e desinteressante para nos dar uma experiência artística profunda. É aqui que o artista se torna importante. É função do artista, trabalhar com tudo aquilo que lhe interessa no seu ambiente e de alguma maneira elevar isso a um nível maior de profundidade!<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> “... an intensified expression of any aspect of man’s experience in the cosmos” (ELLIS, 2010a: 338).

<sup>13</sup> “Observe also that there are at least two aspects to every work of art: the creation that exists objectively, and the perception of that work in the mind of the appreciator. These two aspects may or may not coincide” (ELLIS, 2010a [1963]: 336).

<sup>14</sup> “An artistic creation may be abstracted from anything around us. Art is with us continually. [...] Every human action [...] and anything that exists anywhere that comes into the field of awareness of a human being can be art, if visualized as such by the observer. Of course, much of what we see around us is too common and uninteresting to give us a profound artistic experience. This is where the artist becomes important. It is the artist’s job to work with whatever interests him in his environment and somehow raise it to a higher level of profundity.” (ELLIS, 2010a [1963]: 337).

O perceber, no pensamento ellisiano, apresenta gradações entre dois níveis: o perceber como “sentir” – nível emocional, o mais superficial porque é primeiramente (e mais facilmente) identificado pelo ouvinte – e o perceber como “pensar” – nível intelectual, o mais aprofundado porque é necessário um processo de raciocínio do ouvinte. Dessa forma, para Ellis, toda arte, uma vez que o artístico está na percepção do indivíduo, é emocional e intelectual em algum grau.

Segundo o compositor, “as pessoas gostam de falar de arte ‘boa’ e ‘ruim’ como se houvesse alguma linha divisória mágica. Na realidade, há somente uma questão de profundidade.”<sup>15</sup> (ELLIS, 2010a [1963]: 337, tradução nossa). Porém, ele não conclui que quanto mais uma percepção operar pelo nível intelectual em detrimento do emocional, maior será a experiência artística, pois para ele ambos os níveis são substanciais em qualquer criação artística. Há, portanto, um duplo sentido para a ideia de profundidade na estética ellisiana.

Ellis vê uma maior ou menor profundidade em cada nível, e é precisamente sob esse aspecto que ele identifica um possível julgamento de valor de uma arte. Mesmo reiterando que “em toda tentativa de criar uma obra de arte há algo de valor”, ele defende que “quanto maior a sensibilidade artística do criador, maior são as possibilidades de sua criação ter um intenso valor artístico”<sup>16</sup> (ELLIS, 2010a [1963]: 337, tradução nossa). Se, portanto, uma música puder expressar fortemente algum aspecto da experiência do homem no cosmos, e for criada a partir de um intenso processo intelectual passível de identificação pelo ouvinte, maior é o valor dessa música. Para ele, “a maior arte é satisfatória em todos os níveis e, portanto, o intelecto e as emoções serão satisfeitos”<sup>17</sup> (ELLIS, 2010a [1963]: 337, tradução nossa).

Ao identificar eixos complementares em toda experiência perceptiva, Ellis subscreve o pensamento de Aaron Copland (1939: 9, tradução nossa), segundo o qual, “todos nós ouvimos música em três planos distintos. À falta de terminologia mais exata, poderíamos chamá-los de: (1) plano sensório, (2) plano expressivo, e (3) plano puramente

<sup>15</sup> “People like to talk of ‘good’ and ‘bad’ art if there were some magic dividing line. In reality there is only a matter of degree of profundity.” (ELLIS, 2010a [1963]: 337).

<sup>16</sup> “... in every attempt to create a work of art there is something of value. The greater the artistic sensitiveness of the creator, the greater are the possibilities of his creation having intense artistic value.” (ELLIS, 2010a [1963]: 337).

<sup>17</sup> “... the greatest art is satisfying on all levels and therefore both the intellect and the emotions will be fulfilled” (ELLIS, 2010a [1963]: 337).

musical”<sup>18</sup>. Dessa forma, Copland reconhece “que toda música tem o seu poder expressivo, algumas mais e outras menos”<sup>19</sup> (COPLAND, 1939: 12, tradução nossa), mas se dedica a discutir o terceiro plano perceptivo sugerindo que este deve ser alcançado pela percepção de todos os ouvintes. O autor, então, procura apresentar ferramentas para tal, sustentando que o plano puramente musical é de extrema importância, mas nem sempre é o plano dominante da percepção. Neste mesmo sentido, Ellis descreve o nível intelectual como o mais aprofundado, dedicando-se, em seus textos analíticos, a examinar aspectos concernentes a este nível. Isso justifica sua atuação docente, ensinando em clínicas<sup>20</sup> promovidas por universidades norte-americanas, publicando livros didáticos, e sempre explicando ao público aspectos estritamente musicais de suas composições, “como se estivesse se dirigindo a uma assembleia de constituintes fiéis”<sup>21</sup> (FEATHER, 1987: 221, tradução nossa).

A flexibilidade entre os níveis emocional e intelectual caracteriza, conforme Meyer (1956), a postura dos expressionistas. Meyer (1956) entende que há duas correntes estético-filosóficas principais: referencialistas e absolutistas, sendo que esta última se segmenta em expressionistas e formalistas. Para a corrente formalista, cujo principal representante é Eduard Hanslick, “os sentimentos não são o conteúdo da música” (HANSLICK, 2002 [1854]: 23-40). Os expressionistas não negam que há um conteúdo emocional/sentimental na música, mas por vezes formulam discursos formalistas, preocupados em compreender a música em si.

Para Ellis, há um conteúdo emocional na música, mas, ao menos no jazz, não se faz necessária uma referência que seja externa aos sons e ao indivíduo que escuta. É nesta relação recíproca que Ellis concentra seu interesse. Para ele, o conteúdo emocional deve ser, no jazz, o excitamento rítmico. O compositor, então, desenvolve seu paradigma artístico voltado para a estética jazzística. Ou seja, a necessidade do metro para que haja o *suingue* é um princípio válido apenas no contexto do jazz; é como se Ellis tentasse realocar a estética jazzística a partir de modelos anteriores do próprio jazz, mais precisamente da era do *Swing*.

---

<sup>18</sup> “We all listen to music on three separate planes. For lack of a better terminology, one might name these: (1) the sensuous plane, (2) the expressive plane, (3) the sheerly musical plane” (COPLAND, 1939: 9).

<sup>19</sup> “... all music has an expressive power, some more and some less” (COPLAND, 1939: 12).

<sup>20</sup> Cursos práticos de curta duração, similares às chamadas “oficinas”.

<sup>21</sup> “... as if he were addressing an assemblage of loyal constituents” (FEATHER, 1987: 221).

No paradigma ellisiano, segundo Fienberg (2004: 161-162), o nível emocional estaria representado pelo *suingue*, e o intelectual pela improvisação embasada nos “novos ritmos” – estruturas métricas até então inauditas no jazz (uma discussão mais detalhada sobre os “novos ritmos” é apresentada na seção “Tihai e os ‘novos ritmos’” deste artigo). Numa criação musical (do processo composicional à performance), o nível intelectual, o mais profundo de uma criação artística, antecede sua contraparte emocional, o nível mais superficial. O *suingue*, suprassumo do nível emocional, só emerge da performance, não está escrito; daí sua posterioridade. O intelecto, também representado pela escrita, determina os “novos ritmos” e os momentos de improvisação. Mas, para o ouvinte, ambos os níveis se apresentam simultaneamente. Haja vista que no paradigma ellisiano não há *suingue* 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 improvisações “livres” deste último não emergem estruturas métricas – leia-se, excitação rítmica – encerra-se em uma fenda, sem cumprir o eixo emocional. Pode ter algum valor artístico, mas não é mais jazz, embora, como jazzista, Ellis valorizasse a improvisação, sendo contrário à abordagem “completamente livre”. Para ele, tal procedimento carecia de um contexto, e é este contexto – forma, metro – que poderia indicar a condição prévia do nível intelectual. Por este motivo, o nível intelectual no paradigma ellisiano não é unicamente representado pela improvisação, mas pela improvisação embasada nos “novos ritmos”. “Um grito [como algo absolutamente espontâneo] é muito emocional e sincero, mas não é arte”<sup>22</sup> (WILLIAMS, 1970 apud ORTON, 2010a: 382, tradução nossa), alegava Ellis.

“O jazz deve *suingar* o tempo todo?”<sup>23</sup> (ELLIS, 1960, tradução nossa). Com tal indagação, Ellis elaborou uma reflexão sobre a importância do *suingue* como elemento para revitalizar o jazz. Sendo esse o elemento que caracterizou o jazz entre os anos 1920 e 1940, dando nome à época, havia grande crítica, iniciada já pelo *bebop*, fundamentando que os atributos da era *Swing* deveriam ser superados. A citação abaixo ilustra o posicionamento de Ellis 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

<sup>22</sup> “A scream is very emotional and heartfelt, but it isn’t art” (WILLIAMS, 1970 apud ORTON, 2010a: 381).

<sup>23</sup> “Should jazz swing all the time?” (ELLIS, 1960).

problema é: fazer uso de todas as maneiras de suingar, [...] e variá-las mantendo o jazz ritmicamente interessante para o ouvinte<sup>24</sup> (ELLIS, 1960, tradução nossa).

Se o suingue compõe o nível emocional em uma criação jazzística, e ele não existe sem metro (segundo Ellis), não há nível emocional em um jazz amétrico. Logo, a premissa de que o *Free jazz* se libertou das amarras da forma e do metro reivindicando o direito de colocar as emoções do músico a frente de qualquer sistema não se sustenta no pensamento ellisiano. Para Ellis, o jazz de vanguarda da sua época deveria apresentar as seguintes características:

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!)<sup>25</sup> (ELLIS, 2010c [1966]: 343, tradução nossa).

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. Neste contexto das “músicas artísticas de tradição popular”, feitas para ser “escutadas” (FISCHERMAN, 2004), a intelectualidade no processo de criação é critério de

---

<sup>24</sup> “The truth in the matter lies in the fact that anything repeated too long without variation tends to become boring. My suggestion for a solution to the problem is: make use of all ways of swinging, [...] and vary them keeping jazz rhythmically interesting to the listener.” (ELLIS, 1960).

<sup>25</sup> “Music based on solid audible structural premises (the opposite of the musical doodling now so prevalent). Music that is well conceived and thought out (as opposed to the ‘don’t bother me with technical details, man; I don’t need to develop my ear, artistic sensitivity, musical knowledge, instrumental technique – I’m playing pure emotion’ school). Music with new rhythmic complexity based on a swinging pulse with new meters and superimpositions. Music with melodies based on principles of musical coherence, utilizing the new rhythms along with new intervals. Music making use of new harmonic idioms based on principles of audible coherence (in contradistinction to the everybody-for-himself-with-12 tones-go! school).” (ELLIS, 2010c [1966]: 343).

juízo de valor. Embora Ellis advogue em textos anteriores por novos desenvolvimentos métricos no jazz, o artigo do qual foi extraída a citação acima, “The avant-garde is *not* avant-gard!” (ELLIS, 2010c [1966]), 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 como os elementos unificadores, estruturantes, e que dão lógica ao discurso musical jazzístico, criticando veementemente a sobeja “liberdade” dos músicos do *Free jazz*.

O conceito de “liberdade” é deveras complexo, e em todo contexto de improvisação livre há mais questões envolvidas (Cf. COSTA; SCHAUB, 2013) do que um simples “soprar o que você quiser”<sup>26</sup> (ELLIS, 1970 apud ORTON, 2010a: 381, tradução nossa). Entretanto, é sintomático que Ellis, como um compositor branco de classe média, tenha visto um problema estético na improvisação livre, praticada inicialmente, mormente, por músicos negros. Conforme Berendt (2007: 36-37), com a “liberdade” existente no contexto do *Free jazz*, “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 (Cf. HOBBSAWN, 2009).

Se Strait (2000: 6, tradução nossa) indica que o material escrito por Ellis “não dedica muito espaço às suas composições”<sup>27</sup>, é relevante notar que esse material é tão somente um esboço da 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. Nota-se, então, que os princípios do paradigma ellisiano são gerais, regendo todas as suas composições para *big band*, sem exceção.

Na concepção composicional de Ellis, é evidente sua valoração da dimensão metro-rítmica da música. Sua singular proposta de inovação do jazz intenta consolidar, junto à improvisação, o *swing* como elemento primordial do jazz. Trata-se de uma inovação pela tradição. Ainda que se trate de um gênero em constante transformação, cuja verdadeira “tradição” não seja algo fácil de apontar, para Ellis, a tradição do jazz está na era do *Swing*. Para superar o fato de que “qualquer coisa repetida por muito tempo sem

<sup>26</sup> “... geeting up and just blowing what you want.” (ELLIS, 1970 apud ORTON, 2010a: 381).

<sup>27</sup> “... do not devote much space to his own compositions” (STRAIT, 2000: 6).

variação tende a se tornar maçante” (ELLIS, 1960, tradução nossa), Ellis buscou várias fontes cujo material rítmico pudesse ser aplicado no contexto do jazz. Para tanto, a música clássica indiana é, provavelmente, a tradição mais mencionada pelo compositor.

### Don Ellis e a música clássica indiana

O primeiro contato direto 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 e, paralelamente, atuou como professor em aulas de jazz e trompete. Para tanto, seus principais mentores foram Hari Har Rao, Gayathri Rajapur e, externamente à UCLA, Ravi Shankar (ORTON, 2010a: 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” (ELLIS; RAO, 1965). Nesta lacônica preleção, os autores apontam para a riqueza de complexidades encontrada na música *hindustani* – música do norte do subcontinente indiano – assegurando que “qualquer músico de jazz que deseja realmente adquirir uma compreensão do ritmo deve, na medida do possível, estudar música indiana”<sup>28</sup> (ELLIS; RAO, 1965: 23, tradução nossa).

Embora seja frequentemente afirmado com convicção que Ellis foi fortemente influenciado pela música indiana (LAVEZZOLI, 2007. DICKOW; KERNFELD, 2012), 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 exceções<sup>29</sup>, não nos revela uma conexão com o contexto indiano. Quando muito, faz uma vaga alusão como é o caso da peça *The Tihai*, analisada nas próximas seções deste estudo. 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!!!!”, 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

---

<sup>28</sup> “Any musician who desires to really acquire a grasp of rhythm should, if at all possible, study Indian music” (ELLIS; RAO, 1964: 23).

<sup>29</sup> Um possível exemplo, neste caso, é a peça *Star Children* do álbum *Shock Treatment* (ELLIS, 2001 [1968]) que, fazendo uso de procedimentos microtonais, estruturas rítmicas independentes, 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 para *big band* em trechos como a cadência final.

acontecer é que o jazz pode ser enriquecido pelo estudo e prática dos ritmos indianos”<sup>30</sup> (ELLIS, 2010b [1964]: 340, tradução nossa).

Ellis observou, inclusive, diferentes caminhos que a música indiana proporcionava à obra de outros músicos de jazz, mas tais caminhos não encontraram ressonância em suas ideias. Em uma entrevista concedida a Peter Welding, em 20 de abril de 1967, 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 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<sup>31</sup> (WELDING, 1967 apud FIENBERG, 2004: 141-142, tradução nossa).

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 analogia 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 sob os “novos ritmos”. Embora Ellis tenha uma obra expressiva como compositor, não se

---

<sup>30</sup> “... I do not mean that jazz musicians should start playing Indian music. No! But what can happen is that jazz can be enriched by the study and practice of the Indian rhythms.” (ELLIS, 2010b [1964]: 340).

<sup>31</sup> “What I have done is to take the techniques that have been taught to me for working rhythmically and asked: how can I get this to swing and can we put it in a jazz context? I’ve done it that way which is another way of enriching the jazz vocabulary by adding a new technique. But its not a grafting on, whereby you merely take a specific Indian cycle or such and incorporate it bodily ... that’s what a lot of other groups have done.” (WELDING, 1967 apud FIENBERG, 2004: 141-142).

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], tradução nossa):

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<sup>32</sup>.

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 parcas 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

---

<sup>32</sup> “I believe in making use of as wide range of expressive techniques as possible. I have working to develop my playing, writing and personality for this end. Jazz is supposed to be expressive. Why placed limits on expressiveness? Why not endeavor to make music as interesting as possible for the performer and listener? [...] I do not believe that lack of technique and/or knowledge gives ‘freedom’ in improvising, but rather, the more technique and knowledge we have – the more choices are open to us in our improvising – and therefore the ‘freer’ we are, because we are less limited.” (ELLIS, 1990 [1961]).

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”, 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.

Segundo o compositor, uma das particularidades rítmicas essenciais da música clássica indiana é a sobreposição de um mesmo padrão métrico em, normalmente, dois níveis diferentes. Quando esse padrão métrico resulta numa periodicidade de tempos<sup>33</sup> de valor ímpar, ou mesmo quando um ciclo métrico com uma periodicidade de tempos de valor par é assimetricamente dividido, o resultado é um tipo de complexidade que é encontrada frequentemente na música ellisiana. Conquanto Ellis não mencione em seus escritos, este procedimento de sobreposição parece estar diretamente relacionado à ideia de *laykārī*, que, em seu amplo significado, é associada ao conceito de variação pela relação entre diferentes níveis – naturalmente em diferentes andamentos – da estrutura de organização temporal (CLAYTON, 2000: 153-178).

Em sua música, muitas vezes Ellis multiplica a sobreposição de padrões métricos assimétricos fazendo-a aparecer em até três ou quatro níveis simultâneos. Perkins (2000: 39, tradução nossa) 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 exclusivo da música indiana e da música do Oriente Médio.”<sup>34</sup> A Fig. 1 mostra uma sobreposição do padrão métrico 3-2-2, cuja periodicidade é de sete tempos, em três níveis diferentes de pulsação (estruturas semelhantes podem ser encontradas em ELLIS, 1972: 17-28). Note-se que, evidentemente, a unidade de tempo varia conforme o nível métrico:

Sobreposições do tipo ilustrado na Fig. 1, porém, não são tão comuns em performances de *rāga*-s indianos como Ellis 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 (CLAYTON, 2000) – *tāla* – identificada, mais facilmente,

<sup>33</sup> Neste artigo, utiliza-se como equivalente a “beat”, do inglês, o termo “tempo”: uma unidade de marcação.

<sup>34</sup> “The use of rhythmic strata is common in all music of world. The use of combinations of long and short beats associated with rhythmic stratification, however, tends to be unique to Indian and Middle-Eastern music.” (PERKINS, 2000: 39).

pelo toque básico – *thekā* – dos instrumentos de percussão para cada *tāla*, sobre a qual são feitas variações com grande liberdade, sem nunca desconsiderar os instantes hierarquicamente importantes desse ciclo (mais detalhes sobre o assunto aparecem na próxima seção deste artigo). Muitas vezes tais variações, como normalmente acontece com o *tihai*, consistem na sobreposição de padrões metro-rítmicos com periodicidades de valores *diferentes* – aquilo que a teoria ocidental comumente denomina polimetria (LONDON, 2012).

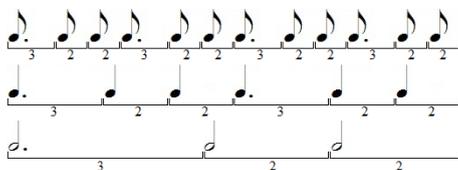


Fig. 1: Sobreposição do padrão métrico 3-2-2 em três níveis.

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 clássica indiana do que da música propriamente dita desta prática não ocidental. Esses exercícios, segundo Ellis (1972: 6, tradução nossa), ajudam o instrumentista a improvisar diversas variações sem perder de vista o seu “lugar em um dado ciclo, não importa o quão longo seja”<sup>35</sup>. Ellis, então, aplicou em suas composições estruturas semelhantes às dos exercícios que lhe eram ensinados, fazendo uso de diversas formas de sobreposições possíveis.

Percebe-se que a peça *The Tihai* demonstra um resultado mais evidente da ocorrência de ritmos indianos na obra de Ellis. A principal evidência é, notadamente, o próprio *tihai*. Assim, antes de se analisar como a estrutura indiana se faz presente na composição de Ellis, é importante compreender tal elemento dentro do seu contexto original.

<sup>35</sup> “... place in given cycle, no matter how long or involved” (ELLIS, 1972: 6).

## O *tihai* indiano

Atualmente, o *tihai* é um elemento *sine qua non* de uma típica 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 vezes<sup>36</sup> cria a preparação, expressão e resolução da tensão”<sup>37</sup> (SORRELL; NARAYAN, 1980: 134, tradução nossa). Essa tensão é alcançada pela característica construção polimétrica de um *tihai*.

Executado sobre um ciclo rítmico (*Tāla*) com uma quantidade de tempos (*Mātrās*) 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: 169). Conforme Sorrell e Narayan (1980: 134, tradução nossa), “muitos *tihais* são construídos para finalizar sobre o *sam*, contudo, é possível terminar sobre outros pontos do *tāl*”<sup>38</sup>. Já para Stewart (1974: 245, tradução nossa), “teoricamente, um *tihai*, para ser assim chamado, precisa conter três padrões idênticos (em forma e conteúdo) que terminam no *sam*”<sup>39</sup>.

Essa última condição é similar ao entendimento de Ellis. O compositor define a estrutura indiana em questão como “uma frase rítmica<sup>40</sup> três vezes repetida, construída de forma que a última nota da frase se torne o ‘um’ de um novo ciclo”<sup>41</sup> (ELLIS, 1972: 8, tradução nossa). Em *The new rhythm book* (ELLIS, 1972) o autor apresenta um exemplo do que pode ser considerado um *tihai* em forma extremamente rudimentar (Fig. 2). Tal frase, segundo Ellis, é utilizada frequentemente por bateristas de rock e jazz:

<sup>36</sup> 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: 8).

<sup>37</sup> “... singing or playing the same thing three times. [...] the threefold statement creates the preparation, expression, and resolution of tension” (SORRELL; NARAYAN, 1980: 134).

<sup>38</sup> “Most *tihais* are contrived to end on the *sam*, though it is possible to end of other points of *tāl*” (SORRELL; NARAYAN, 1980: 134).

<sup>39</sup> “Theoretically, a *tihai*, to be call as such, must contain three identical patterns (in form and content) that end on the *sam*” (STEWART, 1974: 245).

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> “... a thrice-repeated rhythmical phrase constructed so that the last note of the phrase becomes ‘one’ of a new cycle” (ELLIS, 1972: 8).

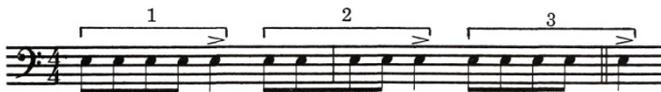


Fig. 2: Exemplo de um *tihai* encontrado em *The new rhythm book* (ELLIS, 1972: 8).

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. Um exemplo na obra de Ellis em que há *tihai*-s possivelmente calculados antecipadamente, mas não notados, integrando solos improvisados, é a peça *The Fine Line* composta exclusivamente para a única aparição de Ellis na Índia, para o festival *Jazz Yatra*, em fevereiro de 1978, na cidade de Bombaim (ORTON, 2010b: 218-219). Por esse motivo, *The Fine Line*, composta somente no final da carreira de Ellis, expressa uma maior assimilação deste aspecto da música indiana.

Conforme sustentado anteriormente, Ellis também teve contato com o modo como estruturas rítmicas são ensinadas no contexto indiano. Trata-se de um sistema de sílabas cantadas (*bol*-s) que estão relacionadas às sonoridades dos instrumentos de percussão indianos, a saber, *tablā* e *pakhawāj* na música do norte, e *mridangam* na música do sul. Nesta segunda tradição, a performance vocal com sílabas cantadas é comumente chamada de *konnakol* ou *solkattu*. Os *bol*-s, assim como outros aspectos do aprendizado musical, variam relativamente entre as tradições do norte (*hindustani*) e do sul (*carñática*).

Hari Har Rao e Ravi Shankar se dedicaram à música *hindustani*, enquanto a formação de Gayathri Rajapur é na tradição *carñática*. Conquanto as explicações e, principalmente, os termos utilizados por Ellis em seus escritos denotem que seu treinamento nos ritmos indianos era voltado para a música *hindustani*, os *bol*-s apresentados e utilizados por ele em suas explicações e em sua música provêm da prática *carñática*. Em *The new rhythm book* (ELLIS, 1972: 17-18) o compositor afirma conhecer dois tipos de contagem rítmica indiana – respectivamente, associadas às práticas *hindustani* e *carñática* –, mas dá preferência à segunda opção.

Observa-se que, embora frequentemente suas performances sejam unicamente instrumentais, a música clássica indiana é vocal em sua concepção (SORRELL; NARAYAN, 1980). Nesse ambiente, o aprendizado de qualquer instrumento sempre demonstra a importância do canto. Ellis, portanto, parece absorver tal ideia, na medida em que incorpora o uso de *bol*-s, sílabas vocais, em seu processo criativo. Tal fato parece estar estritamente

relacionado com o apelo visivelmente didático que sua música e suas ações apresentaram durante sua carreira. Isso acontece em *The Tihai*, em que o *tihai*, além de ser executado instrumentalmente, é apresentado também vocalmente com *bol*-s.

### O *tihai* em *The Tihai*<sup>42</sup>

Denotando uma especificidade, o artigo “*the*” no título da peça que ora é analisada é bastante sugestivo. A especificação determinada 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 no fechamento do solo de saxofone soprano, e uma segunda vez em que prevalece o uso de *bol*-s (Fig. 3). Nesse segundo momento não há um movimento melódico propriamente dito, i.e., não há uma melodia prescrita, logo, a altura das sílabas cantadas está indefinida e permanece estática em uma região próxima da voz falada de cada integrante da *Ellis Orchestra* que profere a estrutura indiana nesse instante.

A Fig. 3 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*”<sup>43</sup> (STEWART, 1974: 246, tradução nossa). 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//1<sup>44</sup> (Fig. 3).

<sup>42</sup> As considerações analíticas aqui apresentadas têm como referências a partitura manuscrita (ELLIS, 1967) e a única gravação disponibilizada comercialmente (ELLIS, 2001 [1968]).

<sup>43</sup> “... governed by the principle of structural rest that is equal to duration of at least a *bol*” (STEWART, 1974: 246).

<sup>44</sup> Esta notação é também utilizada por Stewart (1974: 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



acentuações – o que caracterizaria uma polimetria em relação à estrutura regular 2-2-2-2-2-2 já prevalecente na música –, London (2012: 19, tradução nossa) observa que “padrões métricos, os quais incluem um sentido de acento métrico, não são diretamente dependentes dos acentos dinâmicos ou agógicos”<sup>45</sup>. Do que se conclui que a estrutura métrica regular indicada acima (2-2-2-2-2-2) preferencialmente permanece na mente do ouvinte, dado que os conflitos com os acentos dinâmicos não são suficientemente expressivos para alterar tal percepção.



Fig. 4: Primeiro falso *tihai* em *The Tihai*.

Num momento posterior de *The Tihai* identifica-se uma segunda aproximação com a estrutura indiana, esta que lembra a técnica conhecida como *nauhakka* na prática *hindustani*, quando a frase que integra um *tihai* é triplamente executada três vezes, i.e., enunciada nove vezes (STEWART, 1974: 249). Segundo Sorrell e Narayan (1980), esta espécie de *tihai* dentro de outro *tihai* é uma especialidade da Benares *gharana*<sup>46</sup>.

Este segundo falso *tihai*, que apresenta construção polimétrica e é, também, cadencial, deve ser assim classificado porque não termina no primeiro tempo do ciclo. Outro aspecto que reforça seu distanciamento da prática indiana é o uso que o compositor fez de um processo de aumentação, i.e., de reajuste, para que cada um dos três grupos integrados por três afirmações de uma mesma frase seja realinhado com o metro sobre o qual toda a estrutura é executada. Tal aumentação no valor de mínima pode ser visualizada na Fig. 5, que exhibe apenas uma das três ocorrências do trecho que ora é analisado.

<sup>45</sup> “... metric patterns, which include a sense of metric accent, are not directly dependent on dynamic or agogic accent” (LONDON, 2012: 19).

<sup>46</sup> *Gharana-s* são as escolas da tradição clássica indiana que variam nomeadamente conforme a região geográfica e se diferenciam por aspectos estilísticos da performance musical.



Fig. 5: Segundo falso *tihai* em *The Tihai* – a estrutura toda é executada três vezes.

Ambas as estruturas acima descritas ratificam o caráter lúdico e divertido de *The Tihai*. Ficando o ouvinte com a tarefa de “descobrir” onde está o verdadeiro *tihai*, Ellis parece apresentar uma “dica” ao dedicar um determinado trecho da composição unicamente para a performance do *tihai* com o uso de *bol*-s.

Observa-se, portanto, que Ellis, a partir de sua própria concepção, adaptou o *tihai* indiano à sua linguagem e, a partir dele, criou estruturas com particularidades distintas. Todas essas estruturas, que nos anos em que Ellis concebeu *The Tihai* eram novidades em sua música, foram classificadas e denominadas “novos ritmos” pelo próprio compositor (ELLIS, 1972).

### ***Tihai* e os “novos ritmos”**

Conforme Fenlon (2002: 99, tradução nossa),

*tihai* representa somente um subgrupo de técnicas de sobreposição utilizadas e apresentadas por Ellis. Contudo, baseado no significado que ele confere a esse desenvolvimento em seus escritos e composições, pode-se especular que o *tihai* foi o ponto de partida para Ellis em suas tentativas de criar aplicações mais sofisticadas de sobreposições<sup>47</sup>.

Sobreposições de níveis métricos não alinhados – que Ellis, em seus escritos, chama de “complexidades” – representam um dos dois grandes grupos dos “novos ritmos”. Segundo Ellis (1972: 8, tradução nossa), “os ‘novos ritmos’ compreendem duas

---

<sup>47</sup> “*Tihai* represents only a subset of the superimposition techniques utilized and presented by Ellis. However, based on the significance he bestows upon this device in his writings and his compositions, one might speculate that *Tihai* was the point of departure for Ellis in his attempts to create even more sophisticated applications of superimpositions.” (FENLON, 2002: 99).

partes: (1) complexidades dentro de metros regulares (tais como 4/4), e (2) os assim chamados metros ‘ímpares’<sup>48</sup>.

Fenlon (2002) e Gumboski (2013) observam que Ellis não desenvolveu de maneira clara essa sistemática de classificação, uma vez que os subgrupos de ambas as partes dos “novos ritmos” só são demonstrados pelo compositor em forma de exercícios. Assim, Fenlon (2002) busca apresentar uma taxonomia detalhada para os “novos ritmos” baseada nos textos e composições de Ellis, enquanto Gumboski (2013) analisa a sistemática proposta por Fenlon sob o prisma da teoria da dissonância métrica de Harald Krebs (KREBS, 1999). A conclusão de ambos é que a classificação dos “novos ritmos” só demonstra valor quando as duas grandes partes dos “novos ritmos” e seus subgrupos interagem, ou seja, quando se trabalha com a classificação exatamente da maneira como Ellis mais a utilizou na prática: sobreposições de níveis métricos não alinhados entre si e/ou com algum metro assimétrico (termo ligeiramente mais preciso que “ímpar”, em função da existência, no repertório ellisiano, de metros como 12/8 com subdivisão 5-7/8) já preponderante na música.

Esse último procedimento é o que caracteriza as complexidades rítmicas encontradas em *The Tihai*. Toda a peça está escrita em 7/4 e, com efeito, o nível métrico prevalecente na composição está representado em tal fórmula de compasso. Então, o *tihai* presente na composição é uma sobreposição não alinhada com a estrutura métrica em 7/4, correspondendo aos dois grandes grupos dos “novos ritmos”.

Constata-se, como destaca Fenlon (2002), que muitas estruturas criadas por Ellis derivam de características do *tihai* indiano. Com isso, fica nítida a importância dos estudos de música clássica indiana para a linguagem de Ellis e, por conseguinte, do jazz. É relevante assinalar a atitude de Ellis, voltando-se para uma tradição bastante antiga para inovar sua própria música, considerando sua posição um tanto paradoxal em relação às transformações do jazz de seu tempo.

### **Conclusão: o inovador e reacionário Don Ellis**

“O que quer que Don Ellis faça é garantido gerar controvérsia”<sup>49</sup> (SIDERS, 1969 apud ORTON, 2010a: 325, tradução nossa), publicou o escritor Harvey Siders na revista

---

<sup>48</sup> “The ‘new rhythms’ comprise two parts: (1) complexities within regular meters (such as 4/4), and (2) the so-called ‘odd’ meters” (ELLIS, 1972: 8).

*Down Beat* 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 a inovação recorrendo constantemente ao passado.

Para Feather (1987: 213, tradução nossa), como músico, Ellis “é um inovador radical, um expoente da liberdade ilimitada, um experimentador desinibido [...]. Ao mesmo tempo, em nível de personalidade ele é conservador, escrupuloso, um americano completo – totalmente rigoroso e disciplinado”<sup>50</sup>. Contudo, o contraste não existe apenas entre a música e a personalidade de Ellis. Sua música apresenta elementos de inovação e tradição coexistindo em harmonia. Suas declarações apenas refletem essa concepção.

Ellis, ademais, nunca titubeou em manter tal postura paradoxal. O compositor, em entrevista com Feather (1967 apud ORTON, 2010a: 223, tradução e grifo nossos) em abril de 1967, argumentando em favor de sua música, declarou: “o que está excitando as pessoas agora são as *coisas mais novas*, as coisas rítmicas e ouvir algo diferente. Nós estamos *retomando* o som de surpresa que o jazz costumava ter”<sup>51</sup>.

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”<sup>52</sup> (FEATHER, 1967 apud ORTON, 2010a: 223, tradução nossa). Ainda, entende-se pelos

---

<sup>49</sup> “Whatever Don Ellis does is guaranteed to engender controversy” (SIDERS, 1969 apud ORTON, 2010a: 325).

<sup>50</sup> “... is a radical innovator, an exponent of unlimited freedom, an experimenter inhibited [...]. At the same time, on the personal level he is a conservative, clean-cut, all-American – totally rigorous and disciplined.” (FEATHER, 1987: 213).

<sup>51</sup> “... the newer things are what is exciting people now, the rhythmic things and hearing something different. We are getting back to the sound of surprise that jazz used to have.” (FEATHER, 1967 apud ORTON, 2010a: 223).

<sup>52</sup> “Some time in the future, if things go as I would like to see them, where we really get into these meters, it might sound very fresh to play something in 4/4. Now that is not the case today; fresh things are anything but 4/4” (FEATHER, 1967 apud ORTON, 2010a: 223).

depoimentos de Ellis que, para ele, a música amétrica do *Free jazz* não estaria na vanguarda do jazz, pois nem jazz seria, devido à ausência do suingue. Para Ellis, a verdadeira vanguarda reinventa a tradição, e não se desvincula totalmente dela.

Publicado em 30 de junho de 1966, o artigo “The avant-garde is *not* avant-garde!” ilustra a constante crítica que Ellis fez ao então chamado jazz de vanguarda do seu tempo, aquele feito por músicos como – para usar os exemplos de Ellis – Archie Shepp e Albert Ayler, que se convencionou, em diversas situações, chamá-lo de *Free jazz*. Discorrendo sobre isso, Ellis enfatiza:

Os elementos predominantes desta 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<sup>53</sup> (ELLIS, 2010c [1966]: 342, tradução nossa).

Não se tem a intenção, aqui, de confirmar que a música de Shepp, por exemplo, não é “bem concebida e pensada”, conforme sugere Ellis nesta mesma publicação. Entretanto, essa era a opinião do compositor, e cabe, aqui, destacar a importância por ele atribuída aos “novos ritmos e metros”<sup>54</sup>. E conforme observado anteriormente, a antiga tradição da música clássica indiana foi uma importante fonte para Ellis criar “novos ritmos” em sua música.

A tensão entre inovação e tradição sempre se fez presente nos discursos e na música de Don Ellis, e em *The Tihai* ela é manifestada de maneira única. A presença mútua de “novos ritmos” e suingue, formação tradicional de *big band* e seção rítmica expandida, refletem, ainda no início de sua carreira, a concepção composicional singular de Ellis. *The Tihai* é um caso *sui generis* deste repertório, em que o elemento de uma tradição bastante antiga se faz presente – não em forma de citação, mas de recriação – na música de um

---

<sup>53</sup> “The predominant elements of this music (such as the lack of a definitive rhythmic pulse or melodic or structural coherence, the use of myriads of fast notes with no overall direction, the at-one-time-unusual shrieks, honks and bleats) have now become commonplace and clichéd. And as for ‘newness’ itself, these elements all date back some years.” (ELLIS, 2010c [1966]: 342).

<sup>54</sup> Ellis utiliza ambos os termos, sem uma real preocupação em distingui-los.

gênero (o jazz) com poucas décadas de existência e naturalmente controverso, já originado de um processo de hibridismo.

## Referências

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2 ed. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

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

COPLAND, Aaron. *What to listen for in music*. New York: The McGraw-Hill Book Company, 1939.

COSTA, Rogério; SCHAUB, Stéphan. Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXIII, 2013, UFRN. *Anais...* Natal: UFRN, 2013. Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2322/545>>. Acesso em: 26 ago. 2013.

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

ELLIS, Don. *The Element of "Corn" in Jazz Improvisation*. Artigo manuscrito não publicado. New York, 1960.

\_\_\_\_\_. What is Art?. In: ORTON, Ken. *In search of Don Ellis: forgotten genius*. Volume 2. Alpharetta, Geórgia: Unibook, 2010a. 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*. Volume 2. Alpharetta, Geórgia: Unibook, 2010b. p. 338-340.

\_\_\_\_\_. The avant-garde is *not* avant-garde!. In: ORTON, Ken. *In search of Don Ellis: forgotten genius*. Volume 2. Alpharetta, Geórgia: Unibook, 2010c. p. 342-344.

\_\_\_\_\_. *The new rhythm book*. North Hollywood: Ellis Music Enterprises, 1972.

\_\_\_\_\_. *The Tihai*. North Hollywood: Ellis Music Enterprises, 1967. Partitura manuscrita.

New Ideas. ELLIS, Don (Compositor). Berkeley: New Jazz Records Fantasy Inc., 1990. Compact Disk.

Shock Treatment. ELLIS, Don (Compositor). New York: Sony Music Entertainment,

2001. Compact Disk.

ELLIS, Don; RAO, Hari Har. An introduction to Indian music for the jazz musician. *Jazz*, Paris, v. 4, n. 4, p. 20-23, 1965.

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

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

FIENBERG, Gary Andrew. *It doesn't have to be sanctified to swing: a musical biography of Don Ellis*. Tese (Doutorado em Música). University of Pittsburg, Pittsburg, 2004.

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

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

GUMBOSKI, Leandro. 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, ECA-USP. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2013. p. 181-188.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2002.

HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

KREBS, Harald. *Fantasy Pieces: metrical dissonances 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.

MEYER, Leonard. *Emotion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

ORTON, Ken. *In search of Don Ellis: forgotten genius*. Volume 1. Alpharetta, Geórgia: Unibook, 2010a.

ORTON, Ken. *In search of Don Ellis: forgotten genius*. Volume 2. Alpharetta, Geórgia: Unibook, 2010b.

PERKINS, Wayne L. Volume I: *Don Ellis' use of “new rhythms” in his compositions: The Great Divide (1969), Final Analysis (1969) and Strawberry Soup (1971)*. Tese (Doutorado em Música). University of California, Los Angeles, 2000.

SCHULLER, Gunther. *Musings: the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Oxford University Press, 1986.

SORRELL, Neil; NARAYAN, Ram. *Indian music in performance: a practical introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1980.

STEWART, Rebecca Marie. *The tabla in perspective*. Tese (Doutorado em Música). University of California, Los Angeles, 1974.

STRAIT, Thomas John. *The rhythmic innovations of Don Ellis: an examination of their origins as found in his early works*. Tese (Doutorado). University of Colorado, Greeley, 2000.

STUESSY, Clarence Joseph. *The confluence of jazz and classical music from 1950 to 1970*. Tese (Doutorado em Música). University of Rochester, New York, 1977.

.....  
**Leandro Gumboski** é baterista e percussionista, graduado em Licenciatura em Música pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR) e mestrando pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). leandro.gumboski@gmail.com