

Os “novos ritmos”, por Don Ellis: um estudo sob a perspectiva do conceito de dissonância métrica

Leandro Gumboski (UDESC)

Resumo: “Novos ritmos” é uma expressão utilizada pelo trompetista, compositor e *band leader* norte-americano Don Ellis (1934-1978) ao se referir às estruturas rítmicas que empregava em suas músicas. Observando as publicações de Ellis, nota-se que os “novos ritmos” não compreendem estruturas efetivamente criadas pelo compositor, mas unicamente um grupo de complexidades rítmicas encontradas em outros idiomas musicais que não o jazz, gênero musical ao qual se dedicou Ellis. Dessa forma, busca-se, no presente artigo, analisar e descrever a sistemática dos “novos ritmos”, tendo-se como principal referencial *The new rhythm book*, publicado por Ellis (1972), bem como o estudo elaborado por Fenlon (2002). Os resultados apontam que a compreensão dos “novos ritmos” pode ser otimizada através dos conceitos de consonância e dissonância métrica, conforme desenvolvidos por Krebs (1987, 1999). Conclui-se, portanto, que Ellis (1972) e Krebs (1987, 1999) discorrem sobre estruturas rítmicas semelhantes, mas análises musicais, de obras de Ellis e outros compositores, através dos conceitos aprimorados pelo segundo autor podem apresentar resultados mais precisos.

Palavras-chave: Novos ritmos. Don Ellis. Dissonância métrica. Harald Krebs.

The “New Rhythms”, by Don Ellis: A Study from the Perspective of Concept of Metrical Dissonance

Abstract: North American trumpeter, composer and band leader Don Ellis (1934-1978) used the term “new rhythms” when referring to rhythmic structures that he employed in his music. It is observed in the writings of Ellis that the “new rhythms” do not include structures effectively created by the composer but only a group of rhythmic complexities found in other music idioms than jazz, genre to which Ellis devoted himself. Thus this paper aims to describe and analyze the “new rhythms” taking *The new rhythm book* (Ellis, 1972) as main reference and the dissertation by Fenlon (2002) as well. The results suggest that understanding the “new rhythms” can be increased through the concepts of metrical consonance and dissonance as developed by Krebs (1987, 1999). Therefore, it is concluded that Ellis (1972) and Krebs (1987, 1999) discourse about similar rhythmic structures. However, works of Ellis and other composers should be analyzed more precisely through the concept developed by Krebs.

Keywords: New rhythms. Don Ellis. Metrical dissonance. Harald Krebs.

“Faça uso de todas as maneiras de suingar¹, [...] e as varie mantendo o jazz ritmicamente interessante para o ouvinte.”² (ELLIS, 1959, tradução nossa). Assim

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, 3., 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2013.

¹ Permita-nos o neologismo.

recomendava o então trompetista e compositor – e futuro *band leader* – norte-americano Don Ellis (1934-1978) em um manuscrito não publicado assinado em Novembro de 1959 e revisto em Setembro do ano seguinte, quando ainda era um músico engajado na chamada *Third Stream*, idealizada por Gunther Schuller no final da década de 1950 (SCHULLER, 1986). O que Ellis propunha era um aproveitamento, para o jazz, de toda e qualquer complexidade rítmica que seja também métrica, pois, conforme London, “enquanto toda música envolve algum tipo de ritmo, nem toda música envolve metro”³ (2012: §11, tradução nossa).

Ellis, em numerosas situações, manifestou seu interesse em estruturas métricas em detrimento de estruturas rítmicas sem metro. Em um artigo publicado por Feather no periódico *Denver Post*, em Março de 1967, Ellis declarou que preferia, em sua música, “refletir um universo estruturado, ordenado, porque [...] as coisas precisam ser lógicas, com um elemento unificador”⁴ (FEATHER, 1967 apud ORTON, 2010: 209, tradução nossa).

Com essa concepção, Ellis seguiu um caminho contrário àquele trilhado por uma grande parcela dos músicos de jazz contemporâneos seus. Com a consolidação do *free jazz*, tornou-se comum a prática de improvisar sobre estruturas metricamente livres, i.e., quando não efetivamente amétricas, apenas com um pulso subjacente, mas sem evidências suficientes para criar a sensação de ciclos rítmicos regulares. Neste sentido, Ellis reconheceu que suas composições, em certos aspectos, aproximam-se de outros gêneros musicais. Em um artigo publicado pelo crítico Double na revista *Crescendo*, em Setembro de 1969, o compositor afirmou: “ritmicamente, eu sinto que o jazz tem fundamentalmente um sentido ternário. Os ritmos pop mais igualmente espaçados parecem levar a uma maior subdivisão do tempo. Eu estou interessado nesse tempo e o que o subjaz.”⁵ (DOUBBLE, 1969 apud ORTON, 2010: 336, tradução nossa).

Evidenciando seu distinto humor, muitas vezes sarcástico, 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, tirada da publicação *The new rhythm book* (ELLIS, 1972), o autor menciona os dois principais argumentos das críticas contra a sua obra. A resposta à primeira alegação elucida a ironia existente na expressão “novos ritmos”, pois tratavam-se de estruturas inauditas para o jazz, sendo consideravelmente comuns em inúmeras tradições musicais.

No começo eram usados dois argumentos contra o tocar jazz nesses novos ritmos e metros: 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

² Make use of all ways of swinging, [...] and vary them keeping jazz rhythmically interesting to the listener.

³ While all music involves some type of rhythm, not all music involves metre.

⁴ ... to reflect an ordered, structured universe, because [...] things must be logical, with a unifying element.

⁵ Rhythmically, I feel that jazz is fundamentally a triplet feel. The more evenly-spaced pop rhythms seem to allow a greater subdivision of the beat. I am interested in that beat and what goes on underneath it.

sobre 4/4 NÃO é a mesma coisa que tocar naquele metro exclusivamente⁶ (ELLIS, 1972: 6, tradução nossa).

Quanto à resposta ao segundo argumento da citação anterior, notamos que está diretamente relacionada à classificação dos “novos ritmos” apresentada por Ellis. Conforme o autor, “os ‘novos ritmos’ compreendem duas partes: (1) complexidades dentro de metros regulares (tais como 4/4), e (2) os assim chamados metros ‘ímpares’”⁷ (ELLIS, 1972: 8, tradução nossa). Ellis explica mais adiante que “o termo *ímpar* 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”⁸ (1972: 11, ênfase e tradução nossa). Adotando um padrão para evitar ambiguidades, este trabalho utiliza o termo “metros complexos” como equivalente ao segundo grupo apontado pelo compositor.

Ellis não chegou a desenvolver a sistemática dos “novos ritmos” de maneira clara, mas suas produções bibliográficas e musicais demonstram que a simples dicotomia descrita por ele apresenta subdivisões, que são estudadas por Fenlon (2002). Abaixo, a tipologia do primeiro grupo dos “novos ritmos” indicada por Fenlon (2002) é articulada com o conceito de dissonância métrica desenvolvido por Krebs (1987, 1999).

Dissonâncias métricas

Fenlon “decidiu usar o termo ‘sobreposições rítmicas’ para cobrir as técnicas de polirritmos, cruzamentos-rítmicos e polímetros descritas e utilizadas por Ellis”⁹ (2002: 92, tradução nossa). É preciso aclarar nossa preferência e utilização neste trabalho do termo dissonâncias métricas, apresentado por Krebs (1987), para resguardar o primeiro grupo dos “novos ritmos”.

É importante notar que Krebs (1987, 1999) repensou a ideia de dissonância rítmica, definida por Yeston (1976) como a interação entre dois ou mais níveis métricos com uma relação aritmética não representada por números múltiplos ou fatores. Para Krebs (1987), o que caracteriza um trecho musical metricamente consonante é a ausência de não alinhamento entre os níveis métricos; essa é a definição adotada em nosso artigo. Ainda segundo o autor, “a dissonância métrica, ao contrário da consonância, requer a presença de

⁶ In the beginning there used to be two arguments against playing jazz in these new rhythms and meters: 1) They are not "natural". And my answer was: not natural to whom? They are natural to a great portion of the world's peoples. 2) You can do the same thing in 4/4. This is ridiculous; if one can't play comfortably in 5 and 7, for example, how can one hope to superimpose these correctly over 4/4? Also, superimposing any other meter over 4/4 is NOT the same thing as playing in that meter exclusively.

⁷ The "new rhythms" comprise two parts: (1) complexities within regular meters (such as 4/4), and (2) the so-called "odd" meters.

⁸ The term odd here does not mean that the meters are strange or weird (although to some it may appear that way!) but rather that they are derived from odd numbers: 5, 7, 9, 11, 13, etc.

⁹ ... has decided to use the term “rhythmic superimpositions” to blanket the polyrhythm, cross-rhythm, polymeter, techniques described and utilized by Ellis.

ao menos três níveis”¹⁰ (1987: 103, tradução nossa) métricos: o menor nível métrico – denominado, pelo autor, nível de pulso – e mais dois níveis métricos superiores com algum grau de não alinhamento entre eles.

As distintas definições sustentadas por Yeston (1976) e Krebs (1987) devem ser ressaltadas, na medida em que a definição mais abrangente do segundo autor gera uma tipologia mais complexa de estruturas métricas: chamaremos de tipo 1 as dissonâncias métricas criadas por dois níveis métricos não múltiplos ou fatores um do outro e, tipo 2 as dissonâncias métricas alcançadas por dois níveis métricos idênticos, em que um está deslocado temporalmente em relação ao outro. O esquema abaixo (Ex. 1) exemplifica situações de dissonâncias métricas dos tipos 1 e 2, respectivamente, utilizando o sistema de notação proposto por Lerdahl e Jackendoff (1983).



Ex. 1 – Exemplos hipotéticos de dissonâncias métricas dos tipos 1 e 2, respectivamente.

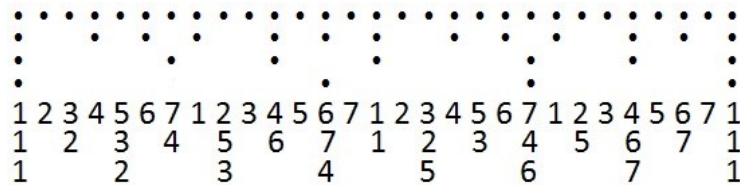
Percebemos, portanto, que é preciso adotar um termo que substitua o que Ellis anuncia como “complexidades” (1972: 8). O próprio compositor, em seus exemplos, indica que as complexidades às quais se refere são sobreposições de níveis métricos não alinhados. Dessa forma, o termo sobreposições rítmicas, proposto por Fenlon (2002), está correto, mas pouco preciso, dado que consonâncias métricas também apresentam sobreposições, todavia, neste último caso os níveis métricos sobrepostos estão alinhados. Salientamos ainda que Fenlon (2002) articula o conceito de sobreposição rítmica como sinônimo de polirritmia ou polimetria, não mencionando a existência de estruturas que seriam classificadas como dissonâncias métricas do tipo 2. O uso de deslocamentos de níveis métricos idênticos é evidente, por exemplo, em um curto trecho da música *Variations for Trumpet* (1969), em que Ellis faz uso da técnica de *Phase-Shifting*, atribuída a Steve Reich. Assim, concluímos que o termo dissonâncias métricas é o mais profícuo e preciso dentre os termos analisados aqui.

Reiteramos que Ellis não desenvolveu efetivamente uma sistemática para os “novos ritmos”, mas apenas explanou sobre a dicotomia citada anteriormente. Contudo, Fenlon (2002) sugere uma tricotomia para o primeiro grupo dos “novos ritmos”, designado por nós como dissonâncias métricas: que não ultrapassam a barra de compasso, que ultrapassam a barra de compasso e, sobreposições em múltiplos exatos (FENLON, 2002: 92-107). Consideramos de relevância mínima a distinção entre dissonâncias métricas que ultrapassam a barra de compasso ou não, visto que a fórmula de compasso não necessariamente corresponde a algum nível expressivo da estrutura métrica em se tratando de examinar

¹⁰ Metrical dissonance, unlike consonance, requires the presence of at least three levels.

dissonâncias métricas. Entretanto, a distinção entre sobreposições de níveis métricos diferentes representados por múltiplos exatos e não exatos parece pertinente nesta discussão, tendo em vista que este é um dos princípios básicos da concepção composicional de Ellis.

A sobreposição de níveis métricos em múltiplos exatos é uma característica comum da música de várias culturas. Para Ellis, contudo, é na música clássica indiana que notamos a mais sofisticada relação entre níveis métricos diferentes, pois tal repertório “possui o mais altamente desenvolvido, sutil e complexo sistema de ritmo organizado no mundo”¹¹ (ELLIS; RAO, 1965: 20, tradução nossa). Segundo o compositor, é o treinamento de estruturas rítmicas formadas pela interação de um mesmo valor em vários níveis métricos diferentes que pode fazer de qualquer músico um mestre no comando de ritmos. Quando o valor com que se trabalha é representado por um número ímpar temos uma dissonância métrica, conforme aduz a notação abaixo (Ex. 2).



Ex. 2 – Exemplo de sobreposição em múltiplos exatos: 7 com subdivisão 3-2-2 em vários níveis.

Logicamente, quando a sobreposição em múltiplos exatos é feita a partir dos valores 2 ou 3, a resultante é uma estrutura muito corrente e metricamente consonante. Como estamos discorrendo, neste momento, sobre “complexidades dentro de metros regulares” (ELLIS, 1972: 8), constatamos que a tipologia de dissonâncias métricas é um modelo muito mais preciso para analisar a música de Don Ellis, sobretudo porque são raras as peças por ele escritas que fazem uso de metros regulares. Encontramos com facilidade em sua obra o uso de sobreposições que geram dissonâncias métricas sobre metros complexos, do que concluímos que a sistemática dos “novos ritmos” demonstra valia somente quando examinamos a interação entre os dois grupos dessa classificação.

Metros complexos

O segundo grupo dos “novos ritmos” – que Fenlon (2002) denomina metros exóticos – apresenta, segundo esse mesmo autor, duas categorias: os aditivos e *straight ahead*¹². Podemos considerar que os metros aditivos representam a primeira categoria dos “novos ritmos” presente no trabalho de Ellis. Em *The new rhythm book*, o autor confirma: “a

¹¹ ... possesses the most highly developed, subtle and complex system of organized rhythm in the world.

¹² Por falta de um termo equivalente em português, mantemos o vocábulo em inglês.

alternância de 4's e 3's foi uma das primeiras coisas que me ocorreu"¹³ (ELLIS, 1972: 5, tradução nossa). E Ellis reconhece que o princípio de metros aditivos é consideravelmente simples: "até mesmo os metros mais complexos podem ser quebrados em combinações de 2's e 3's"¹⁴ (Ibid.: 47). Todavia, para os metros *straight ahead*, é preciso dedicar uma análise mais detalhada.

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"¹⁵ (KERNFELD, 1994 apud FENLON, 2002: 86, tradução nossa). Todavia, Ellis também articula esse conceito como uma espécie particular de estrutura métrica. Segundo o compositor, um metro *straight ahead*, dada sua concepção, deve passar para o ouvinte a sensação mínima de subdivisão, i.e., o ouvinte não pode ser capaz de reconhecer os níveis mais baixos da estrutura métrica. Para isso, a interpretação deve evitar, ao máximo, ênfases e inícios de eventos onde se esperaria que ocorresse um tempo na estrutura métrica. Entretanto, não concordamos que "nenhuma subdivisão do metro ocorre dentro de metros 'straight ahead'"¹⁶ (FENLON, 2002: 86, tradução nossa), tendo em vista que na maior parte dos exemplos de estruturas métricas com essa característica há algum indício para o ouvinte reconhecer a estrutura métrica em todos os níveis.

Se tomarmos como exemplo a composição *5/4 Getaway* (1971) (Ex. 3) – provavelmente, o melhor exemplo de metro *straight ahead* na obra de Ellis – observamos que a ambiguidade no que tange a divisão dos níveis métricos mais baixos é bastante evidente. Todas as partes contribuem para obscurecer a estrutura métrica nos níveis mais baixos, não executando eventos que revelariam a divisão 3-2 ou 2-3. A primeira hipótese que levantamos é que, como tradicionalmente metros *straight ahead* são executados com uso demasiado de síncopes, a tendência, neste caso, seria ouvir a subdivisão 3-2. Com uma verificação auditiva, porém, constatamos que essa subdivisão é pouco evidente.



Ex. 3 – Transcrição do tema de *5/4 Getaway*.

Uma questão significativa é que, em função do andamento rápido que músicas em *straight ahead* são tradicionalmente interpretadas, o nível métrico de *tactus* aproxima-se do

¹³ Alternation of 4's and 3's was one of the first things that occurred to me.

¹⁴ ... even the most complex meters can be broken down into combinations of 2's and 3's.

¹⁵ A term describing a conventional, simple, or straightforward approach to playing in the bop style and its derivatives.

¹⁶ No subdivisions of the meter occur within "straight ahead" meters.

nível de compasso, i.e., há uma forte tendência de contarmos um pulso por compasso. Neste caso, *5/4 Getaway* parece soar em uma espécie de compasso binário ($2/\leftarrow_{\pm}$), em que cada tempo estaria subdividido em quiálteras de 5 ($5/4$). Essa característica é evidente, mas não soluciona o caso, pois diz respeito a níveis métricos superiores. Entretanto, há outra hipótese a ser analisada no que concerne aos níveis mais baixos da estrutura métrica.

Fundamentando-se, por exemplo, nas regras para determinar estruturas de agrupamentos e estruturas métricas formuladas por Lerdahl e Jackendoff (1983), certificamos que há inúmeras justificativas para considerar um limite entre agrupamentos entre o terceiro e quarto tempos do compasso, havendo um tempo na estrutura métrica coincidindo com o início constante de um evento na exata metade do compasso. Curiosamente, considerando o nível de colcheias como o menor nível métrico, observamos uma dissonância métrica peculiar (Ex. 4), devido ao agrupamento de duas em duas colcheias exercido pelo baixo em estilo *walking bass*, bem como outros instrumentos que reforçam esses agrupamentos.



Ex. 4 – Análise métrica do *straight ahead* de *5/4 Getaway*.

Novamente, certificamos a otimização do resultado de uma análise métrica da música de Ellis se contemplado, também, o conceito de dissonância métrica. Todavia, se a análise anterior for válida, o sistema de classificação dos “novos ritmos” por Fenlon (2002) teria de ser repensado, uma vez que casos de *straight ahead* – do segundo grupo dos “novos ritmos” – podem também apresentar dissonância métrica – primeiro grupo.

Temos que advertir que o valor 5 do exemplo anterior não está sendo subdividido em si mesmo, ou seja, no caso do valor 7 (Ex. 2), os eventos de número 1 de todos os níveis estão alinhados, mas o que cria a dissonância métrica é a subdivisão (os eventos de número 4 e 6 não estão alinhados, entre si e com os eventos de número 1). Logo, relembrando a função de quiáltera que o valor 5 demonstra nos níveis métricos mais baixos, citamos novamente Lerdahl e Jackendoff, para quem a subdivisão dos níveis métricos abaixo do nível de *tactus* “pode ser relativamente livre, enquanto a alternância de tempos fortes e fracos do *tactus* é relativamente fixa”¹⁷ (1983: 72, tradução nossa). Como afirmamos anteriormente, o nível de *tactus* de *5/4 Getaway* parece ser o nível de compasso, o que justifica a ambiguidade da subdivisão nos níveis métricos mais baixos.

¹⁷ ... can be relatively free, whereas the alternation between strong and weak beats of the *tactus* is relatively fixed.

Dissonância métrica indireta

Concluimos nosso artigo expondo mais um argumento em favor do conceito de dissonância métrica desenvolvido por Krebs (1987, 1999). O autor distingue, além dos tipos 1 e 2 de dissonância métrica, o que ele denomina dissonância direta e indireta. Quando os níveis métricos contrastantes emergem de estruturas sobrepostas, i.e., simultâneas, a dissonância métrica é direta; quando diferentes níveis métricos “não estão sobrepostos, mas meramente justapostos” (KREBS, 1987: 105), i.e., quando um determinado metro finda com a aparição de um segundo, “mas é continuado na mente do ouvinte” (Ibid.: 105), a dissonância métrica é indireta. Neste caso, qualquer mudança de metro constitui uma dissonância métrica indireta. Embora Ellis raramente alterasse a fórmula de compasso em suas composições, mudanças de metro ocorrem com certa frequência em sua música. Esse tipo de fenômeno rítmico, no entanto, não está previsto na sistemática dos “novos ritmos”. Atestamos, portanto, a proficuidade do conceito de dissonância métrica para analisar, dentre a obra de outros compositores, o trabalho de Don Ellis.

Referências

- ELLIS, Don. *The new rhythm book*. North Hollywood: Ellis Music Enterprises, 1972.
- ELLIS, Don; RAO, Hari Har. An introduction to Indian music for the jazz musician. *Jazz Magazine*, Paris, v. 4, pp. 20-23, Abr. 1965.
- FENLON, Sean P. *The exotic rhythms of Don Ellis*. Baltimore: The Institute of the John Hopkins University, 2002. 203 p. Tese (Doutorado em Artes Musicais). Disponível em: <<http://www.donellismusic.com>>.
- KREBS, Harald. Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance. *Journal of Music Theory*, Durham, North Carolina, Vol. 31, No. 1, pp. 99-120, Spring, 1987.
- KREBS, Harald. *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press, 1999.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 1983.
- ORTON, Ken. *In search of Don Ellis: forgotten genius*. Volume 1. Alpharetta: Unibook, 2010.
- SCHULLER, Gunther. *Musings: the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Oxford University Press, 1986.
- YESTON, Maury. *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

.....

Leandro Gumboski é graduado em Licenciatura em Música pela Faculdade de Artes do Paraná – FAP/UNESPAR. Atualmente é mestrando em Música, subárea Musicologia-Etnomusicologia, na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. leandro.gumboski@gmail.com.