

Dissonâncias métricas em *The Tihai*, de Don Ellis

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Leandro Gumboski
UDESC – leandro.gumboski@gmail.com

Resumo: *The Tihai* é uma peça para *big band* criada por Don Ellis em 1967 e gravada no ano seguinte para o álbum *Shock Treatment*. A composição, intitulada com um termo que identifica uma estrutura típica da música clássica indiana (ELLIS, 1972; FENLON, 2002), é analisada neste trabalho a partir do conceito de dissonância métrica, conforme desenvolvido por Krebs (1987, 1999). Primeiramente, este artigo objetiva discutir os conceitos de consonância e dissonância métrica, seguindo-se para considerações analíticas acerca de três trechos metricamente dissonantes encontrados na música de Ellis.

Palavras-chave: *The Tihai*. Dissonâncias métricas. Don Ellis.

Metrical dissonances in *The Tihai*, by Don Ellis

Abstract: *The Tihai* is a big band composition by Don Ellis created in 1967 and recorded next year for *Shock Treatment* album. The composition, entitled to a term that identifies a typical structure of Indian classical music (ELLIS, 1972; FENLON, 2002), is analyzed in this paper from metrical dissonance concept as developed by Krebs (1987, 1999). First, this article aims to discuss the metrical consonance and dissonance concepts followed by analytical considerations about three metrically dissonant passages found in the music of Ellis.

Keywords: *The Tihai*. Metrical dissonances. Don Ellis.

1. Introdução

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 concentrar¹ (ORTON, 2010: p. 256-257).

A citação acima foi escrita pelo compositor, trompetista e *band leader* norte-americano Don Ellis (1934-1978) 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, 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, Ellis 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 pelo compositor, exibem estruturas até então inéditas em sua linguagem, sendo, possivelmente, o motivo dos problemas em relação à interpretação

da composição. Entretanto, conforme atesta Fenlon, “as sobreposições rítmicas que aparecem primeiro em *Shock Treatment* se tornaram, por fim, um componente maior no vocabulário rítmico de Ellis” (2002: p. 37).

Considerando a importância de *The Tihai* para o desenvolvimento da linguagem composicional de Ellis, este trabalho procura analisar três trechos da composição. As análises são feitas a partir do conceito de dissonância métrica, de acordo com as explicações de Krebs (1987, 1999).

2. Consonância e dissonância métrica

Em 1987, Krebs discutiu pela primeira vez o termo dissonância métrica repensando a ideia de dissonância rítmica, esta 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, 1999), o que caracteriza um trecho musical metricamente consonante é a ausência de não alinhamento entre os níveis métricos. “A dissonância métrica, ao contrário da consonância”, acrescenta Krebs, “requer a presença de ao menos três níveis” (1987: p. 103): o menor nível métrico² e mais dois níveis superiores com algum grau de não alinhamento entre eles.

Dessa forma, Krebs (1987, 1999) distingue, primeiramente, dois principais tipos de dissonância métrica: a) quando dois níveis métricos não são múltiplos ou fatores um do outro e; b) quando dois níveis métricos são idênticos, mas um está deslocado temporalmente em relação ao outro.³ As notações abaixo, exibindo duas situações diferentes, elucidam a tipologia explicada. Ambos os exemplos da Figura 1 utilizam a notação de estruturas métricas proposta por Lerdahl e Jackendoff (1983): o primeiro exemplo representa uma hemiola, classificada dentro do tipo a, enquanto o segundo exemplo exerce o tipo b de dissonância métrica.

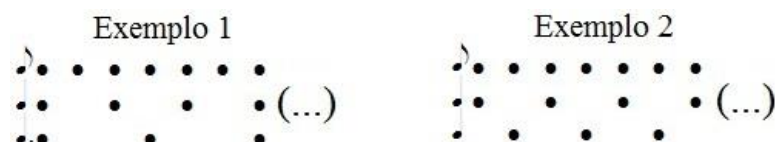


Figura 1: Exemplos dos tipos a e b, respectivamente, de dissonância métrica.

Há, ainda, uma segunda dicotomia que abarca tanto a tipologia de dissonâncias métricas como a de consonâncias métricas. Para Krebs (1987, 1999), uma consonância ou

dissonância é direta quando os níveis métricos emergem de fenômenos sonoros simultâneos, e, indireta quando diferentes níveis métricos “não estão sobrepostos, mas meramente justapostos” (KREBS, 1987: p. 105), ou seja, quando um determinado nível métrico finda com a aparição de um segundo nível métrico diferente. “A dissonância indireta existe por causa da nossa tendência como ouvintes em manter um pulso estabelecido por um curto tempo depois de ele ser, na verdade, interrompido.” (KREBS, 1999: p. 45).

Finalmente, Krebs, sugerindo alguns critérios para identificar dissonâncias fortes e fracas, afirma que “um dos fatores que determina a intensidade inerente de dissonâncias por agrupamento [– tipo a) –] é a duração do ciclo” (KREBS, 1999: p. 57). Desta forma, quanto mais tardio for o realinhamento entre níveis contrastantes, mais intensa é a dissonância métrica. Cabe destacar a diferença entre dissonâncias que operam em níveis mais baixos e se estendem por um longo tempo, e dissonâncias que, emergindo de níveis maiores/lentos da estrutura métrica, naturalmente apresentam longa duração.

Parece haver uma íntima relação entre a intensidade de uma dissonância métrica e a proximidade de seus níveis contrastantes com o nível de *tactus*⁴. Quanto mais próximos do nível de *tactus* estiverem os níveis contrastantes de uma dissonância métrica, mais intensa esta será. Outro importante critério para Krebs (1999) é distinção entre a dissonância simples – quando há somente dois quadros métricos contrastantes – da dissonância composta – quando há ao menos três quadros métricos contrastantes –, pois nesse último caso a sensação de dissonância é mais forte para o ouvinte.

3. Esquema formal de *The Tihai*

O esquema formal de *The Tihai* é exibido na Figura 2 seguindo a numeração de compassos encontrada na partitura manuscrita datada de agosto de 1967 (ELLIS, 1967). Neste manuscrito, observa-se que Ellis acrescentou dezesseis compassos a uma primeira versão para o seu solo de trompete, sendo esta 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 de alguns solos; portanto, o esquema abaixo não equivale fielmente em quantidade de compassos à performance gravada. A figura exibida a seguir (Figura 2) visa apenas facilitar o entendimento deste trabalho, observando que somente alguns trechos serão analisados: I, II e a base do solo de saxofone soprano.

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

Figura 2: Esquema formal de *The Tihai*.

4. Seção I

A Seção I pode ser segmentada em duas partes: a primeira exibindo alguns motivos recorrentes em toda a peça, e, a segunda exprimindo estruturas rítmicas mais complexas. A segunda parte da Seção I foi composta com uma sobreposição de diferentes frases curtas, gerando uma estrutura metricamente dissonante. A análise deste trecho apresentada na Figura 3 – com a notação de estruturas métricas proposta por Lerdahl e Jackendoff (1983) – é uma redução dos elementos mais importantes, pois as percussões, que não estão representadas neste exemplo, executam partes das quais emerge igualmente a estrutura métrica do quarto trompete.

The image shows a musical score for 'The Tihai' with rhythmic analysis. The score is in 7/4 time and includes parts for Cl. 1, 2 e 3 Sax. Sop., Tpt 2, Tpt 3, Tpt 4, Tbn 1, Tbn 2, and Tbn 3 Piano Cb. 1 e 2. To the right of the musical notation, there are rhythmic diagrams using 'e' for eighth notes and dots for quarter notes, with vertical lines indicating the metric structure of each instrument's part. The diagrams show how different phrases overlap, creating a complex, dissonant metric structure.

Figura 3: Análise das estruturas métricas de frases contínuas sobrepostas na Seção I.

Observa-se na análise apresentada pela Figura 3 que muitas frases apresentam estruturas metricamente ambíguas ou mesmo vagas (sobre a maleabilidade métrica e a

diferença entre metro ambíguo e metro vago, ver LONDON, 2012: p. 99-109). Entretanto, uma verificação auditiva por parte do autor deste trabalho e algumas regras da teoria de Lerdahl e Jackendoff (1983) justificam as estruturas apresentadas nas análises deste artigo.

O trecho analisado na figura acima é composto por frases contínuas sobre estruturas métricas representadas por diferentes permutações de 7: 2-2-3 para as madeiras e quarto trompete; 3-2-2 para o terceiro trompete e 2-3-2 para o primeiro trombone. A estrutura métrica do segundo trombone, e, dos contrabaixos, piano e terceiro trombone, também apresenta o valor 7, mas de maneira particular. Neste último caso, as subdivisões em grupos de 2 e 3 são encontradas um nível métrico abaixo – segundo nível ($\frac{2}{2}$ / $\frac{2}{2}$) – do que é encontrado nas demais frases – terceiro nível métrico ($\frac{2}{2}$ / $\frac{2}{2}$). O segundo nível métrico da frase executada pelo segundo trombone apresenta a permutação 3-2-2/2-2-3, enquanto na frase executada pelos contrabaixos, piano e terceiro trombone a permutação é 3-2-2/3-2-2. Da mesma forma, a frase em hemiola executada pelo segundo trompete exhibe uma subdivisão irregular já no segundo nível (3-3-3-3-2). Segundo o compositor (ELLIS, 1972), a concepção de trabalhar com um mesmo valor em diferentes níveis métricos e com distintas subdivisões – algo recorrente em sua obra – é uma característica que foi buscada na música clássica indiana.

Considerando que na Seção I todas as frases sobrepostas foram construídas com a mesma duração total de $\frac{7}{4}$ (7/4), tal trecho é metricamente pouco dissonante, pois há um constante realinhamento dos níveis métricos a cada novo compasso. Trata-se, portanto, de uma dissonância métrica composta e superficial – por emergir de níveis métricos baixos/rápidos da estrutura –, mas pouco intensa devido à sua curta duração.

5. Solo de saxofone: o *tihai* em *The Tihai*

Metricamente mais dissonante do que a Seção I é a base para o final do solo de saxofone soprano, onde se encontra o *tihai*. O termo que intitula a peça de Ellis provém da música clássica indiana, indicando “uma frase rítmica três vezes repetida⁵, construída de forma que a última nota da frase se torne o ‘um’ de um novo ciclo” (ELLIS, 1972: p. 8). Para Sorrell e Narayan, “a essência do *tihai* é que a afirmação repetida⁶ três vezes cria a preparação, expressão e resolução da tensão” (1980: p 134), sugerindo que o *tihai* é uma estrutura metricamente dissonante, cuja resolução – realinhamento dos níveis métricos – é feita em sua última nota. O *tihai* na composição de Ellis é executado em uníssono pelos trompetes. A análise de tal estrutura feita na Figura 4 demonstra o caráter anacrúsico que um *tihai* costuma apresentar. Simultaneamente ao *tihai* são executadas frases por outros

instrumentos das quais emerge uma estrutura métrica com permutação 2-2-3 no terceiro nível ($\frac{2}{2}/\frac{2}{2}$), não alinhada com a estrutura métrica do *tihai*. Portanto, o trecho é metricamente dissonante.

A sobreposição do *tihai* e das frases dos outros instrumentos gera uma dissonância métrica notadamente mais forte do que a dissonância encontrada na Seção I. O não alinhamento existente entre os níveis métricos menores do *tihai* e das outras partes apresenta uma longa extensão, delongando sua resolução, seu realinhamento. Em tal trecho a dissonância opera, também, em níveis maiores da estrutura métrica, logo, trata-se de uma dissonância profunda. Todavia, a sobreposição do *tihai* e das frases restantes cuja estrutura métrica foi indicada acima ($\frac{2}{2}-\frac{2}{2}-\frac{2}{2}$) gera uma dissonância métrica que é, nos termos de Krebs (1999), simples, pois há somente dois quadros métricos contrastantes.

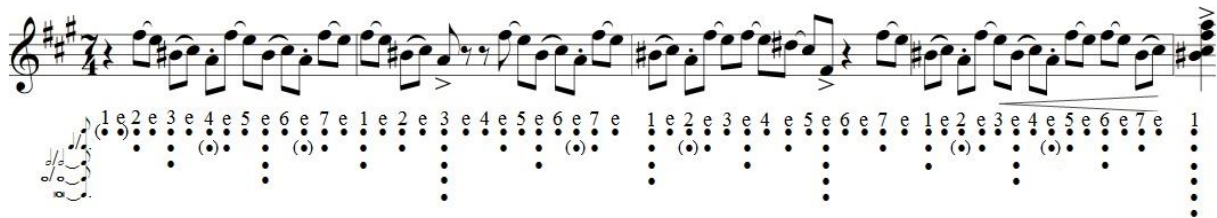


Figura 4: Análise da estrutura métrica do *tihai*.

6. Seção II

A Seção II foi composta com uma sobreposição de três frases diferentes, ocasionando uma estrutura métrica fortemente dissonante. A análise deste trecho apresentada na Figura 5 é, também, uma redução dos elementos mais importantes, pois das partes que não estão representadas neste exemplo emerge alguma das três estruturas métricas exibidas na análise abaixo.

Observa-se na figura a seguir que a estrutura métrica apresentada pelos saxofones tem a mesma particularidade de algumas frases da Seção I, explicada anteriormente. Neste caso, a subdivisão irregular está no segundo nível ($\frac{2}{2}/\frac{2}{2}$) com a permutação 3-2-2/2-2-3. Nota-se, ainda, que a frase executada pelo quarto trompete e trombones tem duração total de $\frac{2}{2}\frac{2}{2}\frac{2}{2}$ ($\frac{7}{2}$) com subdivisão 8-6. Por seu turno, a frase escrita para o primeiro, segundo e terceiro trompetes tem duração total de $\frac{2}{2}\frac{2}{2}\frac{2}{2}\frac{2}{2}\frac{2}{2}$ ($\frac{21}{4}$). Contudo, essa última frase apresenta uma subdivisão mais irregular, uma vez que se trata de uma mesma semifrase repetida três vezes com o acréscimo de dois eventos com valores de semínima para reajustar – realinhar – a

estrutura em todos os níveis. Com isso, somente a cada seis compassos do trecho analisado na Figura 5 há um realinhamento total da estrutura métrica.

The figure displays a musical score for four instruments: Saxophones (Sx. A. 1 e 2, Sx. T. 3 e 4), Trumpets (Tpts. 1, 2 e 3, Tpt. 4), and Trombones (Tbns. 1 e 2). The score is written in 7/4 time and consists of three measures. Below the musical notation, a rhythmic analysis is provided for each instrument, using a sequence of numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, e) to denote the metric structure of the notes. The analysis shows how the metric structure of the instruments aligns and shifts over the three measures.

Figura 5: Análise das estruturas métricas de frases contínuas sobrepostas na Seção II.

Percebe-se, com as explanações acima, que a Seção II é o trecho metricamente mais dissonante de toda a peça. Nesta seção a dissonância é composta, porque há três quadros métricos contrastantes; profunda, por agir em níveis maiores da estrutura métrica; e, forte, em função de sua longa duração.

7. Considerações finais

Este artigo procurou demonstrar, em caráter introdutório, a presença de estruturas metricamente dissonantes em uma composição do trompetista e *band leader* Don Ellis. Torna-se evidente que há um caminho de tensão e resolução métrica em *The Tihai*, e o grau de dissonância cresce intercalado com seções de consonância métrica. Assim, a Seção II é a metricamente mais dissonante da peça, enquanto a Seção I é a metricamente menos dissonante.

Sugere-se que o desenvolvimento métrico da peça, i.e., o caminho de tensão e resolução métrica, seja também analisado em relação ao desenvolvimento harmônico da composição. Assim, procurar-se-ia observar a interação entre os trechos de dissonância harmônica e métrica, bem como os pontos de resolução harmônica e realinhamento métrico.

Os resultados poderiam indicar uma conformidade entre o desenvolvimento harmônico e métrico ou apontar para um contraste nessa interação. As relações possíveis neste sentido são também sistematizadas por Krebs (1987, 1999).

Referências:

ELLIS, Don. *The Tihai*. Partitura manuscrita. North Hollywood: Ellis Music Enterprises, 1967.

ELLIS, Don. *The New Rhythm Book*. North Hollywood: Ellis Music Enterprises, 1972.

ELLIS, Don. *Shock Treatment*. CD 8590. Sony Music Entertainment, 2001.

FENLON, Sean P. *The Exotic Rhythms of Don Ellis*. Baltimore, 2002. 203 p. Tese (Doutorado em Artes Musicais). The Institute of the John Hopkins University. 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.

LONDON, Justin. *Hearing in Time: psychological aspects of musical meter*. 2 ed. New York: Oxford University Press, 2012.

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

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

YESTON, Maury. *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

Notas

¹ Todas as traduções ao longo do presente artigo foram realizadas pelo autor.

² Denominado, por Krebs (1987, 1999), nível de pulso.

³ Krebs intitula os dois tipos de dissonâncias, respectivamente, como “dissonância de agrupamento e dissonância por deslocamento” (1999: p. 31-45).

⁴ O nível métrico sobressalente para o ouvinte, que “não pode estar longe demais do menor nível métrico” (LERDAHL e JACKENDOFF, 1983: p. 73).

⁵ 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.

⁶ Idem nota 5.