



Artigo: “A arte do trio”. Por uma estética do trio de jazz

Autor: Pierre Sauvanet

Fonte: *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 2, Dezembro 2020

Publicado por: Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL: <https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.cafbn6y9/0f24f628f2809034300d5d592189fa8b3eb52268>

A *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) é uma revista acadêmica multilíngue, on-line de publicação anual. Este número da RJMA apresenta-se na forma de quatro ‘Cadernos’, contendo, cada um, todos os artigos em uma língua, respectivamente francês, italiano, português, inglês. Cada Caderno é identificado pelo acrônimo RJMA seguido do título da revista na língua correspondente.

Os Cadernos são disponíveis on-line em: <https://www.iremus.cnrs.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>

O Caderno em Português da RJMA foi produzido em parceria com o [\[eMMa\] – Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Auditável](#), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Brasil).

Como citar este artigo:

SAUVANET, Pierre, “A arte do trio’. Por uma estética do trio de jazz”, trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 2, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Dezembro 2020, p. 1-12. Disponível em:

<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.cafbn6y9/0f24f628f2809034300d5d592189fa8b3eb52268>

“A arte do trio”. Por uma estética do trio de jazz

Pierre Sauvanet

Sem me dar conta acumulei ao longo dos anos uma enorme quantidade de discos de trio de jazz. “A arte do trio”¹, como dizem, ou seja, a formação instrumental composta por um piano, um contrabaixo, e uma bateria. Essa coleção de discos acabaria por dar frutos: não contente com a escuta frequente (pelo menos um disco por dia, como uma dose medicinal), finalmente senti uma grande necessidade de escrever sobre essa forma artística tão específica e que tanto admiro. As seguintes palavras constituem a fonte inicial de uma reflexão em andamento.

Como caracterizar tal estética, a do trio de jazz? Partimos de uma intuição bem simples: o trio de jazz constitui uma formação musical tão coerente à ponto de tornar-se uma forma sonora em si. Cada instrumento do trio interage essencialmente com os outros dois, pois ressoam entre si de maneira absolutamente específica. É uma organologia elementar. Vejamos o contrabaixo: parece que ele prolonga, em uma outra escala (os graves), com uma outra tensão (cavalete contra cavalete) e em uma outra dimensão (vertical e não horizontal), as cordas do piano. Vejamos a bateria: esta parece estender-se, em outro formato (variedade, tamanho), e através de outros timbres (caixa, bumbo, tambores, pratos), os diferentes ataques de martelo das teclas do piano. Inversa, e simetricamente, o próprio piano já dá a ideia de um contrabaixo horizontalmente disposto, e até de uma bateria, em sua própria lógica de gestos. Assim, as cordas do contrabaixo e os ataques da bateria são encontrados *nas* cordas e ressoam *com* as cordas do piano como instrumento percussivo; em outras palavras, o piano é ao mesmo tempo um contrabaixo através das cordas e um instrumento percussivo com martelos. Como Bernard Lubat costuma dizer em suas palestras, batendo na mesa com seus dez dedos: “o piano é um tambor”². Ao que acrescentamos: “o piano é um tambor melódico e harmônico”.

Essa hipótese não contém nenhum absurdo: observar um pianista não apenas tocando piano, mas tocando *com* ele. Todos os pianistas sabem disso: o piano abriga uma série de sons possíveis. O pianista se inclina dentro do instrumento para esticar, beliscar, esfregar as cordas que vibram na caixa de ressonância? Praticamente um contrabaixo... ou quase. Se o pianista se arrisca a tocar regularmente uma nota nos extremos agudos, ou colocar uma síncope na extremidade grave, temos aí uma bateria, ou quase... Da mesma forma, e novamente, por que não ver um contrabaixo como um piano vertical (sem teclas, é claro)? E uma bateria como um teclado de timbres (independentemente, também aqui, de alturas)?

Se concordamos em ver e ouvir o trio como uma rede sonora em permanente ressonância, então tudo se esclarece, ou melhor, tudo se escuta: o que “faz” o trio, que lhe dá forma e força, potência e estabilidade, é o vínculo invisível, e no entanto, completamente real, entre os três instrumentos que o compõem. Ou, ao que podemos colocar de maneira mais simples: um

¹ Foi, claro, o próprio Brad Mehldau que, confiantemente, teve a audácia de intitular seu segundo álbum: *The Art Of The Trio*, volume 1 (Warner, 1997). Cinco volumes serão publicados no total, aos quais obviamente devemos adicionar todos os outros discos com o mesmo trio (Larry Grenadier, Jorge Rossy).

² Por exemplo, em 3 de abril de 2018, a convite do seminário “Les rythmes en arts”, Maison de la Recherche, Université Bordeaux Montaigne (atos publicados nos *Cahiers d’Artes*, nº 14, Bordeaux, PUB, 2019).

instrumento harmônico-melódico-rítmico (piano), um instrumento harmônico-melódico (o contrabaixo), um instrumento rítmico (a bateria) – a harmonia global resultante provém precisamente das interações inéditas incessantes entre os três campos sonoros plenamente compatíveis. Nesse sentido, o trio piano-baixo-bateria, do jazz, tem sido às vezes comparado ao quarteto de cordas da tradição ocidental³: em suma, uma formação “clássica”, que testemunha as inúmeras realizações na história (sejam elas composicionais ou improvisadas). Sabemos: “clássico” não designa aqui uma época ou um estilo musical, mas a estabilização histórica de um grupo de instrumentos dentro das formações instrumentais do jazz. O “trio de jazz” como o entendemos, cristaliza um conjunto de timbres que acaba caracterizando, na história dessa música, um formato original, que ao mesmo tempo dura e não deixa de evoluir (que evolui *porque* dura e dura *porque* evolui). O trio de jazz não é, portanto, uma *forma* em si, mas sim um *formato*, de notável consistência, que permite que as formas aconteçam⁴.

Não é preciso ter feito extensos estudos matemáticos para entender como o trio gera estruturalmente nada menos que sete ou oito possibilidades em termos de combinações sonora: piano solo, baixo solo, piano e baixo sem bateria, piano e bateria sem contrabaixo, baixo e bateria sem piano, piano, baixo e bateria – sem esquecer a possibilidade de um silêncio constitutivo, seja no início, no meio ou no final, sem qualquer instrumento. O trio torna-se, assim, de acordo com a definição de Paul Motian, um “trioísmo”⁵ ou, se a palavra soa estranha, uma espécie de “trilogia”⁶ *à la* Chick Corea; ou mesmo “triologia”⁷ *à la* Kenny Garrett (que não é a ciência da “triagem”) – ou até, com uma metáfora mais erótica, aludindo ao “triolismo”⁸ (trio *threesome* em inglês), sem esquecer, piscando para a história, a última “tríplice entente”⁹ do trio formado por Kühn, Humair e Jenny-Clark. De qualquer forma, o trio *faz sistema*, ou seja, produz por princípio e por si só situações de monólogo, diálogo ou “triálogo”, em números certamente limitados, mas supostamente sempre pertinentes. Não é mera coincidência que um trio de Enrico Pieranunzi (com Scott Colley e Antonio Sanchez) se chame *Permutation*. Como regra geral, essas combinações podem ser entendidas menos como possibilidades reais do que como realidades virtuais: o monólogo de um dos três instrumentos não implica necessariamente o completo silêncio dos outros; pode simplesmente significar que um dos três interlocutores está mais claramente *em primeiro plano*, seja durante performance de uma música (mudança de papéis, contrabaixo ou solo de bateria, figuras em *quatro*, etc.), seja de forma mais constante na própria história dos trios de jazz em que o pianista é absolutamente central, circunscrevendo o papel dos outros músicos ao dos companheiros puros, ao contrário dos trios em que os papéis são incessantemente compartilhados, como em uma micro-sociedade mais igualitária por princípio. O sistema trio, em suma, é uma autoprodução interna: basta desdobrar seu formato para poder compreender todas as suas riquezas.

Esta imagem espacial da implantação do desdobramento nos faz pensar imediatamente no formato do trio como um *triângulo*. É o lado concreto do “trioísmo” abstrato. Aqui também,

³ É Bob Blumenthal quem escreve isso, nas notas de capa de um (realmente muito bonito) álbum de trio de Martin Copland (*Haunted Heart and Other Ballads*, Hat Hut Records, 2001): “o equivalente do mundo do jazz do quarteto de cordas”, exaltando os méritos combinados de um “equilíbrio preciso” (equilíbrio preciso) e um “ajustamento instantâneo”.

⁴ Deve-se notar também que a bibliografia sobre a questão das “formações” musicais em geral, e jazzística em particular, limita-se a dizer o mínimo. Até Laurent Cugny, em seu *Analyser le Jazz*, dedica menos de três linhas (Paris, Outre Mesure, 2009, p. 525).

⁵ Cf. Paul Motian, *Trioism*, JMT, 1994 (com Bill Frisell e Joe Lovano).

⁶ Cf. Chick Corea, *Trilogy*, Concord, 2014 (com Christian McBride e Brian Blade, o disco sendo ele mesmo, um CD triplo).

⁷ Cf. Kenny Garrett, *Triology*, Warner, 1995 (com Kiyoshi Kitagawa e Brian Blade).

⁸ Cf. Aldo Romano, *Threesome*, Universal, 2004 (com Danilo Rea e Rémi Vignolo).

⁹ Cf. Joachim Kühn, Daniel Humair, Jean-François Jenny-Clark, *Triple Entente*, Emarcy, 1998.

conscientemente ou não, muitos trios se divertem ao explorar, musicalmente, a figura triangular assim constituída. Concretamente, portanto, ou um dos ângulos toca (solo ou com preeminência), ou a ação musical ocorre de um ângulo para o outro (sejam quais forem), ou a triangulação funciona globalmente (traçando mentalmente todos os traços possíveis, incluindo a hipotenusa). Encontramos assim diversos triângulos, retângulos, isósceles, etc., dependendo da respectiva colocação de cada músico no conjunto. A imagem pode parecer simplista, ou desnecessariamente geométrica. Mas será por acaso, então, que tantos trios de jazz optaram por se ligar à essa figura como à uma bandeira, com pleno conhecimento dos fatos? Seja no nome, título ou imagem, basta evocar aqui, para se convencer do contrário, uma lista não exaustiva: o curioso esquadro um pouco *kitsch* que aparece na capa de um dos melhores discos americanos de Michel Petrucciani (*Live at the Village Vanguard*, Blue Note, 1985, com Palle Danielsson e Eliot Zigmund); o triângulo gráfico vermelho de Martial Solal em trio no disco homônimo (*Triangle*, JMS, 1995, com Marc Johnson e Peter Erskine, quinze anos após a *Suíte Para Trio*); a figura geométrica sobreposta a *Triângulo* por Michel Camilo¹⁰ (Telarc, 2002, com Anthony Jackson e Horacio “El Negro” Hernandez), sem esquecer os gráficos de inúmeras capas de trio, que mostram a beleza de diferentes formas triangulares (além do supracitados, *Accelerando* por Vijay Iyer, *Black Ice* de Wolfert Brederode, *Encontro Especial* por Enrico Pieranunzi, etc.). O sexteto do baixista Ron McClure também se organiza em um *Triângulo Duplo* (a seção rítmica e os três sopros) – a Pirâmide do Modern Jazz Quartet, por sua vez, ostenta quatro faces... Triângulo cativante: como um todo, e embora possamos discuti-lo exaustivamente, esse formato não é mais interessante do que – sobretudo pelo que ele torna presente em relação ao que ele necessariamente exclui – o ponto do solo, a linha do duo, o quadrado do quarteto, o pentágono do quinteto, etc., e *a fortiori*, a grande orquestra? Mas talvez não valha a pena avançar mais em uma questão de gostos musicais: embora seja bem verdade que a grande orquestra permite amálgamas inéditas de sonoridade que o trio, por definição, não tem. Digamos então, mais modestamente, que o triângulo do trio é, para sua própria consistência, uma excelente formação de jazz de câmara.

Mais radicalmente, a hipótese é que a essência da música se mantém no triângulo do trio como – cada um com a sua metáfora – o alimento se mantém no *bento* japonês, ou como as quinze bolas de bilhar são mantidas no triângulo no início do jogo, como a figura geométrica se mantém por si só, idealmente falando. De um ponto de vista inverso, o trio-triângulo *contém* toda a música, no sentido do essencial: nem muito, nem pouco. Com o trio, coloca-se a questão sobre a necessidade de existir (musicalmente, entenda-se, mas também ontologicamente). Essa necessidade é ao mesmo tempo perfeitamente *tenuta* (se mantém precisamente por uma *tensão* interna) e perfeitamente *ténue* (qualquer coisa pode fazê-la oscilar, e no final das contas, um problema estético não é um problema ético ou metafísico – embora ...). Resumindo: no trio que se tornou “clássico” no jazz, piano-baixo-bateria, não há nada faltando, tudo está no lugar. Por outro lado, pode-se ter a impressão de que em outras formações instrumentais falta algo (o contrabaixo, a bateria) ou, pelo contrário, que algo corre o risco de ser redundante (guitarra com piano, por exemplo – embora historicamente, sabemos que esse foi o primeiro formato do trio).

Essa impressão, sem dúvida ilusória, porém muito presente, deriva do fato de que cada instrumento exemplifica, em certa medida, uma das três dimensões da música, até mesmo da

¹⁰ Para alguém como Michel Camilo que pratica todos os formatos musicais (do quinteto de seus primórdios à *big band*, passando pelas grandes orquestras clássicas), parece, à despeito de tudo em sua discografia riquíssima, que o formato que ele prefere, porque é obviamente o formato que revela toda a sua musicalidade, é de fato o *trio-triângulo*, que, ao mesmo tempo, dá espaço suficiente para o piano (aqui claramente na frente, tanto para o canto quanto para o ritmo), e permite todas as circulações possíveis, em números ao mesmo tempo limitados e relevantes. O toque “latino” (no sentido do jazz latino) não é apenas um toque aqui, é um “tocar”, e neste caso um toque incrivelmente percussivo (nunca ouvimos, antes dele, essas descidas e subidas rítmicas em oitavas). Mas o poder do trio também vem da circulação dos papéis, possibilitado pelo virtuosismo técnico dos companheiros de viagem (como Anthony Jackson no baixo e Dave Weckl na bateria nos primeiros trios, ambos tendo se tornado mestres na arte da síncope).

musicalidade (a harmonia para o piano, a melodia para o contrabaixo, o ritmo para bateria). Pelo que o formato piano-baixo-bateria pudesse ser chamado de harmonia-melodia-ritmo (e que o conjunto produz uma espécie de harmonia entre os instrumentos em um nível superior). Além disso, pode-se dizer aqui que a harmonia é incorporada pelo piano no sentido estrito, uma vez que é o único instrumento que pode produzir constantemente acordes; mas é igualmente possível argumentar que é o contrabaixo que incorpora, literalmente, a harmonia, na medida em que enfatiza a tônica e/ou a fundamental do acorde, ou mesmo a quinta, ou qualquer outra sutileza de transição possível. Da mesma forma, podemos dizer que a melodia é incorporada pelo contrabaixo no sentido estrito, uma vez que o instrumento com quatro cordas graves (ao mínimo) é essencialmente monódico (exceto pela notável, mas sempre pontual exceção), e que produz assim linhas essencialmente melódicas; mas também pode-se dizer que é o piano que literalmente incorpora a melodia, na medida em que é aquele que mais frequentemente faz o tema “cantar”, ou que garante os bordados improvisados no registro médio ou agudo. E, novamente, piano e contrabaixo são em si mesmos instrumentos rítmicos (e não só quando o teclado é mais expressivamente atacado como uma percussão, ou quando o contrabaixo é tocado em *slap*): simplesmente porque eles já estão sempre *no tempo* (no *groove*, alguns diriam, embora, para ser mais preciso, a sensação de tempo não se resume ao *groove*). Da mesma forma, finalmente, também poderia ser argumentado (um pouco mais metaforicamente) que a bateria tem algo ao mesmo tempo melódico (ouvindo, por exemplo, o toque de tom e/ou pratos no caso de alguns bateristas, mesmo de estilos diferentes, como Art Blakey ou Paul Motian) e harmônico (como quando o instrumento é tratado como uma espécie de máquina sonora destinada a produzir uma superposição de timbres, por exemplo, de Jo Jones à Dennis Chambers).

Aparentemente, no pentagrama, o trio realiza, encarna, exemplifica a relação sonora ternária entre harmonia, melodia e ritmo. Também parece que cada um está em seu lugar: piano para harmonia (extensão vertical), contrabaixo para melodia (linha horizontal), bateria para ritmo (articulação temporal). Na verdade, na via dos fatos, e mesmo sem ser um especialista, o ouvinte mais descuidado sabe que as coisas não são tão simples: o piano também pode expor o canto (e marcar ritmicamente as passagens harmônicas), o baixo também pode executar acordes (e até manter sozinho o ritmo), e a bateria pode sair desse enquadramento para fazer um solo (no qual é de tempos em tempos, e à sua maneira, melódico no jogo de timbres e harmônicos em sua sobreposição). Basta sistematizar esse campo de possibilidade na forma de uma combinação muito elementar: o piano, além de si mesmo, pode fazer o baixo (no grave) e a bateria (o próprio princípio percussivo); o baixo, além de si mesmo, pode fazer o piano (nos agudos) e a bateria (quando mantém o ritmo sozinho); a bateria, além dela mesma, pode fazer o piano (o canto reforçado das caixas, dos toms, e dos pratos) e o baixo (o bumbo, mas não apenas ele). Em suma, é essa possibilidade permanente de permuta dos lugares que torna o trio tão interessante.

Em resumo, esse desenvolvimento cruzado entre piano-baixo-bateria e harmonia-melodia-ritmo não tem nada de artificial. Mostra, assim, que o trio de jazz a que estamos nos referindo aqui realmente abrange inúmeros potenciais (o que pode ajudar a explicar sua relativa longevidade). Também mostra que *a ressonância interna* e *a profunda consistência* que percebemos estão em vários níveis: não apenas entre as cordas e martelos do piano, que se referem ao baixo e à bateria, mas também e sobretudo às diferentes camadas da música, e também da musicalidade. Quer se goste ou não, há algo de uma dialética hegeliana no trio de jazz, cada instrumento se superando de alguma forma, nos outros dois.

Certamente existem inúmeras outras formações de trio na história do jazz, sem contrabaixo ou instrumento rítmico. Em 1935, vimos o surpreendente trio com Benny Goodman no clarinete, Teddy Wilson no piano e Gene Krupa na bateria, ou novamente, em 1946, o trio de Lester Young no saxofone tenor com Nat King Cole e Buddy Rich. Mas entre os primeiros trios notáveis, se não

o primeiro nesta configuração que mais tarde se tornou famosa, estava a combinação piano-guitarra-contrabaixo do trio de Nat King Cole, desde seu retorno a Los Angeles em 1937. Esta formação piano-guitarra-contrabaixo também foi usada e popularizada por Art Tatum, Lennie Tristano, Ahmad Jamal, ou mesmo Oscar Peterson. Em 1961, o grupo formado por Hal Gaylor (contrabaixo), Walter Norris (piano) e Billy Bean (guitarra), com sonoridades muito equilibradas, intitulou-se simplesmente *The Trio* – como se não houvesse outros... Finalmente, podemos nos perguntar por que a formação do trio de jazz com a bateria (substituindo a guitarra) foi o segundo (se não o terceiro) modelo a surgir, mesmo quando temos a tendência de ver nisso, hoje, uma espécie de perfeição original.

O elemento comum das outras formações de trio é, então, mais frequentemente a ausência de bateria, enfatizando assim o caráter de “música de câmara” do trio de jazz (por exemplo Jimmy Giuffre em 1958 com Jim Hall e Bob Brookmeyer, e mais tarde em 1961 com Paul Bley e Steve Swallow, ou ainda o bem denominado *Power Of Three*, trio formado por Jim Hall em 1986, com Wayne Shorter e Michel Petrucciani). Por outro lado, quando a bateria está presente em um trio sem piano, isso ocorre frequentemente para acentuar a pulsação e o poder do som de um lado, sobre as sutilezas de uma harmonia oca do outro. É o que se percebe no trio de Sonny Rollins desde 1957 (*Way Out West*, com Ray Brown e Shelly Manne), e pouco depois, em 1961, o de Lee Konitz (*Motion*, com Sonny Dallas e Elvin Jones). Quando o piano é substituído por um instrumento harmônico, é a guitarra que o faz (tal modelo é representado pelo trio ELB do baterista Peter Erskine com Nguyen Lê e Michel Benita). Trios sem contrabaixo são talvez, estatisticamente, ainda mais raros (nos reportamos em particular à sonoridade notavelmente original do trio de longa data de Paul Motian com Bill Frisell na guitarra e Joe Lovano ao saxofone). No entanto, este breve panorama destaca um aspecto importante: como já mencionado, ouvindo trios que saem do formato clássico piano-baixo-bateria, não se tem de alguma forma, talvez muitas vezes, a vaga impressão de que algo está faltando? Especialmente o baixo, talvez... (como no disco gravado em uma situação de urgência em 1983 pela ECM com um trio “*par défaut*”: Werner Pirchner, Harry Pepl e Jack DeJohnette, onde há a ausência do contrabaixista Dave Holland, que adoeceu e não pode participar da sessão de gravação. Quanto aos trios de órgão-guitarra-bateria, eles são relativamente frequentes (ao longo de três gerações: Jimmy Smith, Tony Williams Lifetime, Martin Medeski & Wood), mas são quase mais parecidos com um quarteto, uma vez que a parte de baixo é assumida pelo órgão.

A propósito, por que tanto dizer “baixo” e “contrabaixo”? Como regra geral, a expressão coletiva “piano-baixo-bateria” realmente permite reforçar a sensação de unidade do triângulo sonoro em operação no trio de jazz ao longo de sua história. O “baixo” (ou seja, o contrabaixo) aparece aqui como um personagem sonoro, se podemos dizer que seu nome genérico designa o papel assumido pelo instrumentista que gerencia e gera o registro grave da música, em sua relação tanto com a estrutura harmônica feita pelo piano (quando presente) quanto com a melodia explícita (por exemplo, durante um *chorus*) e com o ritmo expresso pela bateria (pulsação em *walking bass* ou qualquer outra *bass line*). A própria expressão “linha de baixo”, tanto em inglês quanto em francês (e também em português [N.d.T.]), tem qualquer coisa de fascinante: tanto o movimento da linha contínua que caminha, quanto a arabesca que prefere a exploração e o múltiplos desvios do caminho; de qualquer forma, tem-se a impressão de que o baixo-contrabaixo literalmente “desenha” literalmente os contornos da música. É claro que é necessário estabelecer uma diferenciação importante, na estética do trio, entre um contrabaixo acústico e um baixo elétrico (e a evolução do trio de Ahmad Jamal atesta isso). Geralmente, a eletrificação do baixo traz uma cor sonora interessante, mas cria também uma descontinuidade, mesmo uma quebra, do equilíbrio acústico com o piano e bateria (não consideraremos aqui os casos particulares do Hammond B3, do piano elétrico Fender Rhodes, nem da bateria eletrônica do tipo Simmons ou qualquer outra coisa). É por isso, sem dúvida, que o pianista coltraniano McCoy Tyner sentiu a necessidade, em algum momento de sua carreira, de gravar um disco como *Double Trios* (1986): com uma face acústica (com Avery Sharpe e Louis Hayes), e outra elétrica (com Marcus Miller e Jeff “Tain”

Watts), sem esquecer Steve Thornton na percussão. Com o piano acústico e o piano elétrico, com o contrabaixo como com o baixo elétrico, as duas faces são interessantes, mas são especialmente interessantes em sua confrontação. É o caso de outros pianistas notáveis, como Steve Kuhn ou Gordon Beck, que muitas vezes alternaram piano acústico e elétrico. Diga-se de passagem, encontra-se aqui a ideia de um *sistema*: musicalmente, na verdade, não é incomum que grandes artistas produzam algum tipo de álbum conceitual, baseado em uma regra combinatória simples. Assim é para Daniel Humair, (*Quatre Fois Trois*, disco de 1997 em que quatro trios se sucedem, mas em formações diferentes de piano-baixo-bateria), Nguyễn Lê (*Three Trios*, mesmo princípio, mesmo ano), e mais recentemente Antonio Sanchez (*Three Times Three*, 2014), etc.

Deve-se reconhecer, então, que aquela mesma tentação geométrica da triangulação é operante tanto em trios sem contrabaixo ou sem bateria como em trios de piano-baixo-bateria. É assim que a estética genérica do trio é frequentemente assumida, e até mesmo reivindicada pelos próprios músicos de jazz, que o vêem como uma forma instrumental altamente legítima. Isso é novamente demonstrado pelo número incalculável de discos que declaram em seus títulos a dimensão ternária de seu formato, em todas as formas possíveis de um jogo literário, em inglês como em francês, começando com as figuras três: *Triplicate* (Dave Holland, Steve Coleman, Jack DeJohnette, 1988), *Threefold* (Cesarius Alvim, Eddie Gomez, Éric Le Lann, 1988), ou, mais sobriamente, *Ternaire* (David Friedman, Jean-François Jenny-Clark, Daniel Humair, 1992), etc.

A arte do trio é a arte suprema da escuta entre os músicos, a arte da interação permanente sem nada desnecessário. A arte do trio é também, além da autossuficiência, a elegância de deixar acontecer um possível erro. É por isso que não é incomum que um trio adicione um quarto membro, mais frequentemente um instrumento solo adicional, provavelmente para trazer um outro canto (assim, pontualmente, Michael Brecker com o trio de McCoy Tyner), mas também pode ser igualmente um instrumento harmônico (John Abercrombie com o trio de Marc Copland, onde ele realiza a façanha de não tocar nenhum acorde), ou, ainda mais raramente, outra cor rítmica (Manolo Badrena com o trio de Ahmad Jamal). Por outro lado, essa adição sempre possível só fortalece a coerência da estética do trio: as linhas de força não são mais as mesmas, as possibilidades de interação são subitamente quase que numerosas demais, a impressão é perder em unidade o que se ganha em diversidade. Resumindo: *menos é mais*. Invadimos uma porta aberta: o trio não é o quarteto. *En passant*, você notará que o gracioso termo de *trio* se aplica tanto ao domínio do jazz e outras músicas derivadas quanto à música erudita ocidental, ao contrário do termo *quartet*, que tende a se opor ao termo francês *quatuor*. Mas não vamos nos confundir: especialmente graças à bateria, o trio de jazz é apenas um primo distante do trio clássico. É também uma oportunidade de enfatizar sua dimensão absolutamente específica: em que outra música do jazz podemos ouvir um piano, um contrabaixo, uma bateria, dialogando infinitamente entre composições e improvisações?

Voltemos então ao nosso trio essencial, insistindo em sua essência. A hipótese a ser explorada diz respeito aos quatro parâmetros do som. Em termos de timbre, a palavra-chave é *ressonância*, para coerência sonora interna. Este ponto já foi extensivamente desenvolvido; basta adicionar aqui o tríptico madeira-couro-metal, para imaginar interações materiais dentro de um princípio formal (contrabaixo e piano são essencialmente feitos de madeira e metal, enquanto para a bateria é necessário adicionar as peles). Em termos de alturas, o piano pode produzir som em todos os registros, enquanto o baixo se concentra nos graves, e a bateria não especifica alturas (exceto quando os tambores são afinados, ou quando há variedades de pratos em altura determinada). Em termos de dinâmica sonora é claro que cada instrumento do trio (um pouco menos o contrabaixo) tem a possibilidade de tocar do *pianissimo* ao *fortissimo*. Finalmente, em termos de duração, cada instrumento também possui a capacidade de articulá-la, desde o de menor duração (nota retida ou *perlée* ao piano, o *pizzicato* no contrabaixo, ou notas abafadas, o golpe seco para na bateria, por exemplo, o *cross stick* obtido na borda da caixa com a baqueta de cabeça para baixo), ao mais sustentado (acorde enfatizado e mantido o máximo possível no piano, o uso do arco de contrabaixo, função dos pratos na bateria). Do ponto de vista (do ponto do “ouvido”) da duração

do som obtido a partir de próteses instrumentais, pode-se, por exemplo, combinar o pedal de ressonância do piano com os rebites (*sizzles*) pregadas nos pratos da bateria.

É aí que o problema deve ser enquadrado em termos de “audiototalidade”¹¹. Assim como se deve pensar a música do trio de jazz piano-baixo-bateria independentemente da referência exclusiva à partitura, de igual maneira deve-se sempre ver e ouvir o trio de jazz em termos de *gestos*. As duas mãos do pianista são, em origem, as mesmas duas mãos do contrabaixista e as mesmas do baterista. Assim, elas podem tanto atacar, percutir e até mesmo “repercutir”, apoiando-se mais ou menos firmemente em um suporte, quanto friccionar, deslizar, até mesmo pinçar ou acariciar. É desta forma que o baterista pode bater *fortíssimo* ou acariciar *pianíssimo* seus pratos suspensos ou suas peles, como o baixista pode pinçar suas cordas com a ponta dos dedos ou friccioná-las com um arco, como pode o pianista tocar seus acordes, beliscar as teclas uma à uma, ou mesmo, fazer as cordas ressoarem diretamente dentro do piano – com, entre esses dois extremos, todas as nuances possibilitadas pela elaboração da construção dos instrumentos musicais, como pelas mãos e dedos daqueles que os tocam. É muito difícil não considerar até que ponto o trio de jazz é um trio realmente tátil, ou seja, em que todos os gestos são permitidos, uma vez justos, exatos, relevantes – em suma, já que eles possuem em si mesmos uma espécie de *tato*. É aqui que o trio é uma arte, em todos os sentidos do termo.

Se essas primeiras notas devessem ser mais extensas, obviamente seria necessário passar do prefácio para os capítulos, e realizar então uma análise aprofundada sobre este ou aquele trio de jazz em particular. Embora a ordem cronológica não seja necessariamente relevante neste assunto, seria difícil não começar com Bill Evans, no final dos anos 1950 (1956 com o primeiro trio de *New Jazz Conceptions*; 1959 por Scott La Faro, Motian, etc.). A “arte do trio” de Bill Evans é frequentemente apresentada como inerente a um princípio inovador: reinventar o papel da seção rítmica, colocar as diferentes vozes em um plano igualitário, a fim de promover o “*interplay*” entre os músicos e desenvolver todas as formas possíveis de interação entre os membros de um mesmo trio (e isso embora *Interplay* seja o nome de um álbum de quinteto). Ao mesmo tempo, os trios de Bill Evans apresentam na perspectiva diacrônica outra característica importante, que pode sugerir outro tipo de organização (já mencionada acima): ou seja, ao final de tudo, como confirmado pela valsa dos acompanhadores, e suas *Explorations* sem fim giram em torno do gênio do pianista *Alone* e suas *Conversations With Myself*. O baixista e baterista, sejam eles quais forem, mesmo os mais brilhantes, aparecem quase à serviço da música do mestre (também seria fácil argumentar que os melhores bateristas do trio de Bill Evans, como Marty Morell, não são necessariamente os mais famosos, como Jack DeJohnette).

Mas outro pianista parece subestimado nesta história. Depois de seu primeiro álbum relativamente clássico (à partir de 1953, com Charlie Mingus e Art Blakey), Paul Bley inventa, dez anos mais tarde, outra maneira de tocar em um trio (com Gary Peacock e Paul Motian de um lado e Steve Swallow e Pete La Roca do outro, notavelmente no álbum *Footloose*, de 1963, que o próprio Keith Jarrett confessa ter ouvido repetidamente) – não esquecendo, como parte de uma discografia abundante, *Closer, Ramblin’* (os dois de 1966, com Barry Altschul), etc. Próximo de Ornette Coleman na época do nascimento do *free* (o quinteto de Paul Bley, de 1958, era formado justamente por Ornette, Don Cherry, Charlie Haden, e Billy Higgins, que é exatamente o quarteto que revelará a *New Thing* ao mundo... mas sem o pianista!), Paul Bley integrou plenamente o conceito de liberdade em seu estilo e, aplicando-o ao trio, vai progressivamente fazer dissolver o princípio do

¹¹ Nos referimos aqui aos trabalhos decisivos do musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti (para uma primeira abordagem em francês, veja, por exemplo, a co-publicação com Laurent Cugny e Benjamin Givan intitulado *Improvisation, Culture, Audiotactilité*, Paris, Outre Mesure, 2016). Sobre o corpo do instrumento(iste), fora do campo do jazz, também encontraremos desenvolvimentos estimulantes nas obras filosóficas de Bernard Sève, notadamente *L’Instrument de musique*, Paris, Seuil, 2013.

solo acompanhado pela seção rítmica. Pode-se assim perceber tanto a ruptura quanto a continuidade em relação ao trio de Bill Evans: com suas linhas de baixo aventureiras, Gary Peacock voa, literalmente, mais alto que Scott LaFaro, enquanto Paul Motian explora sua música mais profundamente com Bley do que com Evans.

Mais de trinta anos depois, uma nova gravação em trio se destaca (Paul Bley, Gary Peacock, Paul Motian, *Not Two, Not One*, ECM, 1999). Nem dois, nem um... mas três. Ou, mais precisamente, um disco feito de uma série de interações com muitas respirações: como o título indica, alguns espaços exibem o belo do trio, mas um trio “desconstruído”, ou “difratado” entre sonoridades as mais diversas, da composição lírica à improvisação livre (faixas 7, 8), de outros espaços ao solo (contrabaixo na faixa 2; piano na faixa 3) ou duos com *timing* de um diálogo (1, 9) etc. É como se o grupo estivesse fazendo uma lista das possibilidades oferecidas pelo triângulo piano-baixo-bateria (solo, duo, trio), mas de uma forma sempre aberta, nunca sistemática¹². Aqui, de uma forma maravilhosamente desafiadora, a cada nota de cada instante, em um tempo suspenso, pode-se dizer que cada instrumento “ouve” os outros dois. Nesse sentido, o conjunto ressoa muito diferente do primeiro disco do trio para o mesmo selo (o terceiro ECM, com o catálogo número 1003), que foi lançado em 1970, mas gravado muito antes, em 1963; e ao contrário do álbum seguinte, gravado ao vivo em 1999 e lançado vinte anos depois, também para ECM (*When Will The Blues Leave*, 2019). Essas duas gravações incluem um número importante de padrões, e favorecem a performance em trio. Ao mesmo tempo, em cada peça do trio, o essencial é negociado entre os respectivos silêncios dos três solistas: é a música “oca”, onde o vazio conta tanto quanto cheio. Nas palavras de quatro letras, o anagrama de Paul Bley também é reconhecido.

Os trios poderiam então ser classificados, não de acordo com sua história cronológica, mas em função de suas dinâmicas internas: haveria, de um lado, os trios em que um dos músicos prevalece mais claramente (muitas vezes o pianista, mas nem sempre), e de outro, aqueles em que a música é criada não hierarquicamente entre um líder e os acompanhadores, mas de forma intencional e verdadeiramente comunitária (tanto na elaboração de composições quanto na interação da improvisação). Certamente o pianista é muitas vezes (se não quase sempre) percebido como o instrumentista central do trio, embora todo o jogo musical resida precisamente na qualidade das interações com outros instrumentistas (baixista, baterista). Existem outros casos, bem mais raros, em que o pianista não tem um papel central, e ganha validade apenas ao lado de outro instrumentista, seja ele um baterista (como Roy Haynes com Phineas Newborn e Paul Chambers no álbum *We Three*, em 1958) ou baixista (ainda mais raro, como Ray Brown, em várias formações diferentes, particularmente com Gene Harris e Jeff Hamilton).

Entre esses dois polos de unidade e complementaridade, todos os graus seriam certamente possíveis (inclusive em um mesmo trio, como vimos no caso de Bill Evans): então, como definir nesse sentido o trio de Keith Jarrett? O que levanta a questão sobre o que seria um trio clássico e por quê. Como o nome indica (a maioria dos trios tem o nome do pianista) cada integrante do trio sabe quem é o personagem central; ao mesmo tempo, a incrível experiência de cerca de quarenta anos permite a interação no mais alto nível. O trio de Jarrett possui uma tal coesão adquirida ao longo dos anos (exceto *At the Deer Head Inn*, onde Paul Motian substitui pontualmente Jack DeJohnette) que parece impossível desassociar o pianista de seu contrabaixista, bem como seu baterista. Uma prova suficiente para esse argumento seria o primeiro disco com Jarrett e DeJohnette sob o nome de Gary Peacock (*Tales Of Another*, 1977) que soa em sua totalidade como um disco de trio (sem mencionar um outro caso em que o trio se torna quarteto, com Kenny Wheeler, *Gnu High*, 1976). Não podemos desenvolver este tema aqui, mas o trio de Jarrett aparece

¹² Para os interessados, há outros discos de duo que exploram este prisma, bem como *Notes* de Bley e Motian, de 1988, e *Partners*, de Bley et Peacock, de 1990, prolongado por *Mindset*, de 1997, etc

em todas as suas dimensões (não apenas nos *standards*, mas também nas improvisações), como referência central da nossa proposta¹³.

Além de Bill Evans, Paul Bley e Keith Jarrett, quais outros trios lendários devemos mencionar? Depois de Bill Evans, viria o trio de Ahmad Jamal (com Israel Crosby e Vernell Fournier, em janeiro de 1958 no Pershing de Chicago, em setembro de 1958 no Spotlite em Washington, etc.) delineando uma certa estética do silêncio, da impoção, do senso de espaço sonoro (que tanto provocava a admiração de Miles Davis). Pode-se pensar também, certamente, em Erroll Garner (com Eddie Calhoun e Denzil Best em 1955 – mas a configuração rítmica de sua mão esquerda quase o dispensaria dos acompanhadores), Art Tatum (após a formação de trio com guitarra, com Red Callender e Jo Jones em 1956), Oscar Peterson (com Ray Brown e Ed Thigpen, que em 1958 passou do formato com guitarra para o formato com bateria), Duke Ellington (com Charlie Mingus e Max Roach em *Money Jungle* em 1962, um trio pontual mas decisivo), e também, por que não, Herbie Hancock, em um formato menos conhecido em seu caso, mas não menos interessante do ponto de vista (poli)rítmico (por exemplo, no álbum *Inventions & Dimensions*, 1964), etc. Historicamente seria necessário voltar ao trio de Bud Powell (com Curly Russell e Max Roach, de janeiro de 1947), bem como ao de Thelonious Monk (com Gene Ramey e Art Blakey, em outubro do mesmo ano). Pode-se também se interessar, é claro, na forma como as especificidades de uma música de trio são retomadas através dos diferentes períodos do jazz, como quando o trio de Chick Corea (juntamente com Miroslav Vitous e Roy Haynes, em 1982 com ECM) espelhou, em dois discos separados, composições de Monk com suas próprias improvisações. Notamos, aliás, a sobriedade essencial do título deste disco: *Trio Music*.

Uma estética do trio de jazz é claramente inseparável de sua história. É por isso que as análises mais detalhadas devem ser, naturalmente, abordadas na perspectiva cronológica. No entanto, o método aqui escolhido considera a história dependente da estética. Parece-nos que muitos estudos de jazz se contentam com descrições históricas sem levar em conta o que mantém os objetos de forma duradoura, que é a própria possibilidade da continuidade temporal, em todas as suas tensões e ritmos evolutivos (a mesma sobre o qual alguns historiadores de arte e estetas já chamaram atenção, reconectando-se com algumas problemáticas do anacronismo¹⁴). A hipótese aqui é que uma mesma configuração produz os mesmos efeitos ao longo da história – ou seja: a *coerência sonora* do trio percorre a história do jazz – o que obviamente não exclui as modificações singulares e inovações específicas feitas por cada trio em cada época.

Trata-se de estabelecer critérios simples: o trio deve ser entendido como figura estável, com discografia duradoura destinada a configurar um *corpus* de obras, como objetividade de uma intencionalidade estética assumida como tal, e detectável na mesma discografia. Dependendo desse critério básico, a seleção se torna muito mais limitada, mas sem perder a efetividade: referindo-se a um horizonte relativamente recente, mencionamos o piano-baixo-bateria que evolui ao longo da

¹³ Precisamos aqui que esta breve estética encontra sua fonte em um texto precedente, que me permito citar aqui: “Se refletirmos um pouco, ao escutarmos atentamente o som de um trio – e sobretudo o som de um trio tão entrosado como este, e ainda, depois de tanto tempo –, alguma coisa no curso da escuta torna-se subitamente evidente ao ouvido: aquela força que é própria do trio (piano-contrabaixo-bateria) não residiria em um tipo de ressonância simpática entre os três instrumentos? No piano, escutamos vez por outra as cordas do contrabaixo e as percussões da bateria, bem como no contrabaixo, escutamos as cordas do piano e na bateria, escutamos as batidas das teclas e dos martelos. Não é apenas porque Jarret já tenha sido também baterista, e que DeJohnette seja também pianista em alguns discos. É, por definição, ou até mesmo essencialmente, que o trio de jazz é um *chiasme de timbres*, que se cruzam e se recruzam sem parar, e que o trio Jarrett-Peacock-DeJohnette incorpora com excelência” (P. Sauvanet, “Up for Up for it (Le ‘ça’ selon Keith Jarrett)”, *Cahiers du Jazz*, n° 1 (nouvelle série), ‘Dossier Keith Jarrett’, dir. L. Malson, L. Cugny, Paris, Éditions Outre Mesure, mars 2004, p. 46-47).

¹⁴ Pensamos aqui, certamente, em Georges Didi-Huberman, ele mesmo inspirado pelo método de Aby Warburg (cf. a trilogia *Devant l’image, Devant le temps, L’Image survivante*, Paris, Minuit, 1990, 2000, 2002). Seria um pouco duvidoso apresentar aqui a ideia como uma forma de *sobrevivência sônica*, mas não seria errado, em sua profundidade, imaginar que algo do trio de Ahmad Jamal é encontrado no trio de Keith Jarrett, por exemplo (assim como algo do trio de Keith Jarrett é encontrado em Marcin Wasilewski, que afirma ter essa influência).

história (assim HUM, que reúne Humair, Urtreger, Michelot, com três discos gravados, um a cada vinte anos 1960-1979-1999), trios tão coesos que levam o nome de um grupo (como “Tethered Moon”, o trio de Gary Peacock, Masabumi Kikuchi e Paul Motian, de 1992 a 2004, ou em contraste o *power trio* “The Bad Plus” desde 2001, que o pianista Ethan Iverson acaba de sair. – sem deixar de lado a bela aventura hexagonal do trio Prysm, 1997-2009), e outros trios que se organizam manifestamente em torno da figura do pianista (com Esbjörn Svensson¹⁵ para “E.S.T., de 1993 a 2008, mas também mais recentemente Marcin Wasilewski¹⁶ em trio de 2005, e, finalmente *last but not least*, Brad Mehldau, com Jorge Rossy de 1994 a 2004, e com Jeff Ballard até hoje).

“A arte do trio”, portanto: normalmente é no álbum de estreia de um trio que se define o perfil de uma estética original. Quando Jacky Terrasson produziu o primeiro disco em seu nome em 1994, a sensação de espaço sonoro espalhada pelo groove de Leon Parker era palpável, desde o início. Quando, em 1997, o trio Prysm publicou sua primeira obra, homônima, o ouvinte percebeu imediatamente com quem estava lidando: um trio surpreendentemente maduro, afiado e discreto. Quando Baptiste Trotignon assinou *Fluide* em 2000, o hábil equilíbrio entre padrões e composições pessoais, a pesquisa polirítmicas e o virtuosismo da mão direita, tudo já estava lá – até a faixa principal do álbum, uma espécie de manifesto musical, que no ano seguinte se tornou o título de uma composição independente, destaque no segundo álbum do trio, *Sightseeing* (título emprestado por Wayne Shorter). *Fluides* (inter-instrumental), *ponto de vista* (de um instrumento em relação ao outro): estas poderiam ser as palavras-chave para se pensar a arte do trio.

No momento em que escrevo essas linhas (maio de 2019), em algum lugar na França, dois novos álbuns de trios franceses acabaram de ser lançados, com uma singularidade revigorante, mas dos quais não se sabe se eles irão cruzar o limiar do primeiro disco. Vamos nomeá-los de qualquer maneira, para concluir, e com prazer: *Espaces*, de 2018 (Paul Lay e Bruno Chevillon se reuniram para a ocasião em torno do baterista Edward Perraud), e *Orbit*, de 2019 (de acordo com a sigla tirada das iniciais de Stéphan Oliva, Tom Rainey e Sébastien Boisseau, para um Trio Internacional. É assim que este disco é apresentado no site de sua gravadora: “O trio de piano, contrabaixo e bateria é uma das formas primordiais do jazz, passando por toda a história, uma espécie de estandarte e padrão desta música com a qual você aprecia a evolução de uma forma de cem anos de idade”¹⁹. “Centenária”. Realmente? É realmente necessário crer que o primeiro trio de piano-

¹⁵ Esbjörn Svensson, que morreu tragicamente em um acidente de mergulho em 2008, acaba de ser substituído por Bugge Wesseltoft, e o renomado grupo Rymden (sempre com Dan Berglund no contrabaixo e Magnus Öström na bateria). Mas, neste caso, não se “substitui” um pianista tão central quanto este, que liderou o mesmo trio por quinze anos, com uma discografia notavelmente coerente a seu crédito. Comparado com outros trios, seria interessante aqui focar a análise na contribuição extra-jazzística: E.S.T. foi um trio de jazz sueco ao mesmo tempo influenciado por outras músicas (desde sequências harmônicas do clássico à energia binária do rock, ou mesmo de certas baladas pop) e “aprimorado” pelo uso sempre relevante de eletrônica e do processamento de som no estúdio.

¹⁶ Um dia, enquanto reescutava tranquilamente os dois álbuns do quarteto de Tomasz Stanko na ECM (*Soul Of Things*, 2002, *Suspended Night*, 2004), de repente tive a estranha impressão de que o trompete estava *sobrando*. Muitos sons incongruentes, muita melodia, ou em todo caso muitos solos solistas: não tenho nada contra esse trompetista, que é extraordinário, por sinal, mas neste contexto, eu me vi no desejo de ouvir *apenas* o trio - o trio sozinho, se assim podemos dizer (como se estivéssemos falando de uma única pessoa: Marc Wasin Wasilewski, no piano, Slawomir Kurwicz no baixo, Michail Miskiewicz, na bateria). Então corri para os três discos seguintes publicados pela ECM, sabendo que o próprio Manfred Eicher havia confiado nesse trio de músicos poloneses, como que se “liberado” do trompetista que — esse é o paradoxo — havia portanto os ajudado a serem descobertos, envolvendo-os em seu quarteto (*Trio*, melhor chamado, em 2005, depois *Janeiro*, 2008, e *Faithful*, 2011). A mesma impressão em seguida quando, para se renovar, o trio chamou o tenor saxofonista Jakob Milder em seu quarto álbum (*Spark Of Life*, 2014). Claramente, os melhores momentos deste álbum são as peças do trio, o saxofonista, mesmo que tenha o seu valor, traz apenas um toque melódico desnecessariamente etéreo. Confirmação, finalmente, com o próximo disco, que retoma o repertório de *Spark Of Life*, em concerto, adaptado para o trio: em público, as peças literalmente “decolam” (*Live*, 2018).

baixo-bateria dataria de 1919?... De qualquer forma, e a despeito do que alguns dizem sobre a morte do jazz, a arte do trio ainda está viva e bem. Dadas suas características absolutamente específicas, talvez não seja vão desejar lhe propor uma estética.

Pierre Sauvanet
Université Bordeaux Montaigne, CLARE, EA 4593
(F-33607 Pessac, France)
pierre.sauvanet@u-bordeaux-montaigne.fr

Traduzido por Patrícia de Souza Araújo
Núcleo de estudos em Música e Musicologia Auditável [eMMA] UFES

Bibliografia

- BERENDT, Joachim-Ernst, *Le Grand Livre du jazz*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, ch. «Les combos de jazz» (1/Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1953).
- CAPORALETTI, Vincenzo & CUGNY, Laurent & GIVAN, Benjamin, *Improvisation, culture, audiotactilité : édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de Jean-Sébastien Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*, Paris, Outre mesure, 2016.
- CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre mesure, 2009.
— *Électrique—Miles Davis 1968-1975*, Marseille, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019 (1/Marseille, André Dimanche, 1993).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- DUFLO, Colas & SAUVANET, Pierre, *Jazz*, Paris, MF Éditions, 2008 (1/ 2003).
- SAUVANET, Pierre, «Up for Up for it (Le “ça” selon Keith Jarrett) », *Cahiers du Jazz*, n° 1 (nouvelle série), « Dossier Keith Jarrett », dir. L. Malson, L. Cugny, Paris, Éditions Outre Mesure, mars 2004, p. 46-47.
— (éd.), *Cahiers d'Artes*, n° 14, « Les rythmes en arts », Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2019.
- SÈVE, Bernard, *L'Instrument de musique*, Paris, Seuil, 2013.